GINA SOLOMON

METODICA PREDĂRII PIANULUI

EDITURA MUZICALĂ
A UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

GINA SOLOMON

METODICA PREDĂRII PIANULUI

EDITURA MUZICALĂ
A UNIUNII COMPOZITORILOR DIN
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

Coperta de
ILEANA CEAUȘU

PREFAȚA

„Musica ars et scientia"
Johannes de Grocheo
(Secolul al XIII-lea).

Lucrarea de față reprezintă, cu unele modificări și completări, prelegerile despre metodica predării pianului pe care autorul le-a ținut în sesiunile 1960 și 1963 la Institutul pentru Perfecționarea Cadrelor Didactice (I.P.C.D.), în fața profesorilor de pian de la școlile de muzică din țară, candidați la examenele pentru obținerea gradului de „profesor definitiv".

Ca atare, această lucrare nu este o „metodă" de pian ci, în conformitate cu scopul și conținutul general al cursurilor I.P.C.D. care îi stau la origine, ea vrea să fie un ajutor pentru profesorii de pian în munca lor de predare la școlile generale și liceele de muzică. Ea ar putea interesa și pe elevii din ultimii ani ai acestor licee, precum și pe studenții conservatoarelor care intenționează să se dedice pedagogiei pianului.

În elaborarea materialului expus în această lucrare am urmat două linii: linia istorică și linia logică. În primul sens am considerat metodica predării pianului și în general învățarea acestui instrument ca un proces, care se cere expus în desfășurarea lui istorică. În cel de-al doilea sens, încredințați că muzica este artă și știință totodată, am înțeles să nu dăm doar o colecție de rețete tehnice și pedagogice, mai mult sau mai puțin empirice, ci la fiecare problemă să arătăm baza ei științifică și motivul pentru care ea se rezolvă într-un anumit fel.

Lucrarea este divizată în zece capitole, dintre care primele patru tratează unele probleme cu caracter general al pianisticii și pedagogiei pianului, care nu sînt discutate decît foarte puțin sau chiar de loc în literatura noastră de specialitate. Astfel, în capitolul I am dat o descriere mai largă a construcției și mai cu seamă a funcționării pianului despre care, așa cum am constatat, elevii școlilor de muzică nu primesc în general decît foarte puține cunoștințe. Or, după părerea noastră, nu este de conceput o activitate profesională, oricare ar fi ea, fără cunoașterea suficientă a uneltelor de lucru proprii acestei activități.

In capitolul al II-lea am expus dezvoltarea metodelor și a metodicii pianului în cadrul evoluției muzicii în genere și a condițiilor istorico-sociale care au influențat această evoluție. In prezent, și cu drept cuvînt, nu se poate concepe nici o ramură de învățămînt care să nu ia în considerație dezvoltarea în timp a obiectului respectiv.

In capitolul al III-lea am încercat o examinare a însușirilor și a pregătirii necesare profesorului de specialitate pentru ca el să poată răspunde cît mai bine sarcinilor ce îi revin, apoi ne-am îndreptat privirea spre condițiile pe care trebuie să le îndeplinească elevul pentru ca să poată urma cu folos învățămîntul pianului.

In capitolul al IV-lea, premergător tehnicii propriu-zise a pianului, tratată în capitolul următor, s-au expus bazele psiho-anatomo-fiziologice și fizice ale mișcărilor și forțelor care intervin în cîntatul la pian. In general această problemă, de mare importanță pentru buna execuție, cît și pentru menținerea condiției fizice a executantului, este foarte puțin tratată în literatura și încă mai puțin în învățămîntul pianului. De aceea am considerat că o expunere a acestor aspecte care stau la baza tehnicii pianului ar fi utilă și binevenită.

In capitolul al V-lea, Lecția de pian, *au fost examinate, cu deosebire din punctul de vedere al predării, diferitele procedee tehnice. In continuare, în capitolele VI—IX, au fost tratate problemele legate de studii și piese care formează repertoriul, după care au urmat indicații asupra interpretării materialului lucrat în școlile generale și liceele de muzică (compozitori și piese) și în sfîrșit pedalizarea, de asemenea prea puțin tratată în învățămînt.*

Toate aceste din urmă probleme fac și ele parte de fapt din lecția de pian, totuși, pentru conținutul lor de ordin mai puțin tehnic și mai mult estetico-muzical, s-a considerat mai indicat ca ele să fie tratate în capitole speciale.

Ultimul capitol, al X-lea, conține îndrumări pentru studiul individual al elevilor, care este de o importanță deosebită în învățămîntul instrumental.

Ca o completare la acest din urmă capitol, într-o Anexă *au fost propuse unele exerciții speciale de gimnastică folositoare elevilor pentru dezvoltarea abilității și rezistenței lor la pian.*

In încheiere am dat o bibliografie recomandată celor interesați să aprofundeze problemele privitoare la arta pianului și la metodica predării ei.

AUTORUL

București, 1965

Scumpilor mei copii
Nuți, Ricky, Irina și Adriana,
cu toată dragostea,
Oma
1 I 967

CAPITOLUL I

PIANUL ȘI DEZVOLTAREA LUI

Dintre toți instrumentiștii, pianistul își cunoaște cel mai puțin instrumentul. Aceasta se datorește într-o anumită măsură faptului că mecanismul pianului este mai complicat — cu excepția aceluia al orgii — și în parte mai ascuns vederii decît al tuturor celorlalte instrumente muzicale. Totodată — spre deosebire de vioară, violoncel și multe alte instrumente — pianul oferă executantului toată scara sunetelor, cu înălțimile lor juste, la simpla apăsare a clapelor corespunzătoare. De aceea, știința multor pianiști despre instrumentul lor se rezumă la claviatură ; cît despre rest, domină părerea că acesta ar privi numai pe acordori și pe reparatorii de piane.

Nu sîntem singurii sau primii care afirmăm aceasta. Astfel, într-o renumită enciclopedie a muzicii se spune : „. . . cea mai mare parte a pianiștilor din vremea noastră ignorează mecanismul intim al instrumentului lor și rămîn incapabili, de altfel și nepăsători, în a sugera fie și cele mai neînsemnate îmbunătățiri în factura acestui instrument." [1]

Părerea că pianul, prin însăși construcția sa, emite sunetele în forma finită necesară execuției este numai în parte îndreptățită. In primul rînd pentru că tușeul, adică modul de atacare a clapelor are, după cum se știe, o influență însemnată asupra calității sunetului. In al doilea rînd deoarece, în afară de înălțimea diferită a sunetelor, trebuie obținută la pian și o extrem de variată intensitate a lor. In al treilea rînd, o importantă parte a pianului o constituie pedalele, a căror acționare justă are un rol foarte însemnat în bogăția sonoră, în culoarea sunetului.

[1] *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire,* rédaction A. Lavignac, Editions Delagrave, Paris, 1927, pag. 2036.

Toate acestea nu se obțin însă nemijlocit de la pian, ci trebuie realizate de executant prin măiestria cu care îl acționează. Pentru aceasta, el trebuie să cunoască — la fel ca și în cazul oricărei alte unelte sau instrument — construcția interioară a pianului, funcțiile elementelor sale — în speță funcțiile mecanice și acustice ale clapelor, percutoarelor, coardelor, pedalelor și ale celorlalte părți ale instrumentului.

Față de cele arătate apare indicat ca, în învățămîntul pianului, elevii să fie instruiți într-o măsură potrivită și asupra construcției acestui amplu instrument muzical. Instruirea trebuie să cuprindă și aspectul istoric (evoluția pianului), deoarece dezvoltarea instrumentului a determinat și o evoluție corespunzătoare în creația muzicii pentru pian, în arta interpretării, precum și în metodica predării acestui instrument.

Pianul este un instrument cu coarde, acționate prin mijlocirea unei claviaturi. Dacă ne oprim la această caracteristică fundamentală, atunci ca premergători direcți ai pianului ar putea fi numiți, în mod egal, *clavicordul* și *clavecinul*. Dacă adăugăm însă și criteriul percuției, adică faptul că la pian efectul sonor se realizează prin *lovirea* coardelor, atunci numai clavicordul mai poate fi considerat ca predecesor direct al pianului, nu și clavecinul, la care sunetele se obțin prin *ciupirea* coardelor.

Clavecinul este totuși mai strîns legat de istoria pianului prin aceea că, de la creația și execuția la clavecin s-a trecut la creația și interpretarea la pian. Intr-adevăr, toată muzica interpretată astăzi la pian ca muzică preclasică, și chiar o parte din muzica clasică, a fost la origine scrisă pentru clavecin. Mai mult decît atît, în prezent se constată o vădită tendință de revenire la o mai largă folosire a instrumentelor vechi amintite, îndeosebi a clavecinului. In Anglia și Germania, ca de altfel și în alte țări, s-a reluat producția lor de către unele fabrici de piane, iar compozitori contemporani de seamă ca : De Falla, Florent Schmitt, Boguslav Martinu și alții au scris piese anume pentru clavecin. Este deci de așteptat ca unii dintre elevii școlilor de muzică sau studenții conservatoarelor să fie în viitorul apropiat atrași și de interpretarea la acest instrument.

Pentru motivele arătate, înainte de a ne ocupa de pian, vom aminti, în cîteva cuvinte, și despre premergătorii imediați ai acestuia — clavicordul și clavecinul.

Clavicordul, a cărei existență se semnalează pe la finele secolului al XIII-lea, era răspîndit cu deosebire în secolele al XVI-lea și al XVII-lea, pînă la începutul secolului al XVIII-lea, cînd a fost înlocuit peste tot de către clavecin. În forma din ultima perioadă a folosirii sale, clavicordul era constituit dintr-un sistem de coarde metalice subțiri, întinse orizontal într-un cadru dreptunghiular de lemn, deasupra unei plăci de rezonanță de asemenea de lemn, toate fiind montate într-o cutie dreptunghiulară de lemn, așezată pe picioare.

Toate coardele clavicordului erau de lungime egală, numai grosimea lor varia întrucîtva, pe grupe mai mari. Astfel toate coardele dintr-o grupă dată emiteau sunete de aceeași înălțime. Pentru a obține sunetele de înălțime diferită, corespunzătoare scării muzicale, se folosea așa numita *tangentă*, o mică piesă de alamă aflată la mică distanță sub fiecare coardă și acționată, prin mijlocirea unei scurte baghete de lemn, de clapa corespunzătoare din claviatură.

La apăsarea clapei, tangenta se ridica percutînd și sprijinind coarde pe dedesubt, formînd astfel, pe toată durata cît clapa era apăsată, un *căluș* (scăunaș) pentru coarda respectivă. In acest fel, coarda lovită se diviza în două segmente, cărora le corespundeau două sunete de înălțimi diferite. Dintre aceste segmente numai unul rămînea însă activ, vibrațiile celuilalt fiind stinse cu o fîșie de postav care înfășura pe o oarecare lungime segmentele de coardă din partea stîngă a instrumentului. Prin acest mijloc se obținea emiterea unui singur sunet, acela corespunzător segmentului de coardă rămas neînfășurat.

Înfășurarea cu postav a unei extremități a coardelor avea și un alt efect indispensabil cîntatului. Intr-adevăr, la părăsirea clapei cîntate, tangenta revenea în poziția ei de repaus, ceea ce făcea să dispară călușul care împărțise trecător coarda în două segmente, unul mut și altul sonor. In acest fel, înfășurarea amortizoare de la un capăt acționa asupra întregii coarde, iar sunetul care fusese cîntat se stingea imediat.

Clavicordul, care inițial avusese o întindere de numai trei octave, se dezvoltă în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, ajungînd pînă la cinci octave și mai mult. El emitea un sunet slab, de volum mic, lucru care se explică prin aceea că tangenta — care îndeplinea și funcția de căluș, adică de limitare a lungimii active a coardei — o percuta pe aceasta chiar în punctul de sprijin, cel mai dezavantajos pentru punerea ei în vibrație. Din cauza acestui sunet slab, altminteri deosebit de delicat și frumos, clavicordul era folosit numai ca instrument de cameră, el fiind puțin adecvat pentru acompaniament.

Pentru a se mări intensitatea sunetelor s-au construit clavicorduri cu două pînă la patru coarde paralele pentru fiecare sunet ; dar pentru motivul arătat mai sus, rezultatul nu a fost pe măsura complicației aduse în acest fel instrumentului. De aceea, clavicordul a fost treptat înlocuit cu clavecinul, primul fiind folosit în continuare mai ales în țările germanice. J. S. Bach a preferat multă vreme clavicordul pentru motivul că, fiind un instrument de percuție, permitea oarecari efecte dinamice, care dădeau execuției mai multă expresivitate. Se putea obține la clavicord și un frumos *vibrato*, iar prin apăsarea mai adîncă a clapelor, făcînd ca tangenta-scăunaș să se ridice mai mult, se producea

o întindere suplimentară a coardelor, deci o ușoară înălțare a sunetelor și, prin aceasta, un anumit efect de culoare. Numai în a doua jumătate a activității sale, Bach a trecut de la clavicord la clavecin, pentru care a și scris cele mai însemnate lucrări ale sale — azi cîntate la pian — și tot în legătură cu clavecinul a propagat temperarea gamei cromatice.

Originar din Italia, *clavecinul* apare pe la finele secolului al XIV-lea în Franța și în Anglia (unde era denumit *harpsichord*), iar folosirea lui dăinuiește pînă la mijlocul secolului al XVIII-lea, cînd începe să fie înlocuit cu pianul. Clavecinul avea o construcție asemănătoare cu clavicordul — o claviatură și un sistem de coarde metalice. Punerea în vibrație a coardelor clavecinului nu se făcea însă prin lovire, ci prin ciupirea lor cu un vîrf de piele dură sau cu o pană de pasăre — de obicei de corb — fixată pe o baghetă verticală de lemn. La apăsarea clapei, bagheta se ridica, ciupind cu pana coarda respectivă. La coborîre — atunci cînd clapa era eliberată — pana se retrăgea într-o adîncitură a baghetei pentru ca să nu ciupească din nou coarda. Totodată bagheta avea la capătul ei superior o mică piesă de lemn căptușită cu postav care, la coborîre, se așeza pe coardă, oprind vibrarea ei.

Pentru mărirea intensității sunetelor, unele instrumente perfecționate erau prevăzute cu coarde multiple, avînd pentru fiecare sunet cîte două sau patru coarde paralele acordate la unison, între care pătrundea bagheta prevăzută cu un număr corespunzător de pene.

Contrar clavicordului la care, după cum s-a menționat, coardele erau de lungimi egale, la clavecin acestea erau de lungimi diferite, din ce în ce mai scurte spre sunetele înalte și acordate după scara cromatică. Inițial, acordajul se făcea după scara naturală, dar în timpul lui Bach a început să se realizeze după scara „bine temperată", așa cum fusese preconizată de către Werkmeister în 1692.

Corespunzător cu lungimile descrescătoare ale coardelor, cutia clavecinului capătă o formă triunghiulară și nu dreptunghiulară ca a clavicordului. Bineînțeles că și clavecinul, analog clavicordului, avea sub sistemul de coarde o placă de rezonanță. Inițial clavecinul nu era prevăzut cu picioare, dar mai tîrziu, cînd întinderea sa tonală a ajuns pînă la cinci și chiar pînă la șase octave, i se montează picioare. Instrument de lux și răspîndit numai în clasele avute ale societății, cutia și capacul clavecinului erau de obicei împodobite cu încrustații și picturi bogate.

Spineta și *virginalul*, pe care le menționează istoria pianului, erau variante premergătoare ale clavecinului. Deosebirile față de acesta din urmă nu apar destul de clare, pe de o parte din cauza insuficienței datelor istorice, iar pe de altă parte dintr-o confuzie a denumirilor folosite în fiecare țară sau de către diverși autori. De altminteri, deosebirile nu erau esențiale și nu schimbau caracteristica sonoră unică, de coarde ciupite, a acestui întreg grup de instrumente.

După sursele cele mai sigure, deosebirile constau în aceea că, la clavecinul propriu-zis, coardele erau întinse orizontal și în prelungirea clapelor, adică *perpendicular* pe claviatură (ca la pianul de astăzi); la spinetă, coardele erau așezate *oblic* față de claviatură, iar la virginal *paralel* cu aceasta. Virginalul era mai mic, cu un ambitus redus și cu un caracter mai pronunțat de cameră decît clavecinul și spineta. In Anglia s-au construit și folosit clavecine avînd o dispoziție *verticală* a coardelor, analogă cu cea a pianinelor de astăzi.

Spineta, deși de origine italiană, era folosită cu predilecție în Franța (*épinette*). Virginalul era un instrument specific englez și folosit numai în Anglia. Pentru acest instrument s-a scris o vastă și valoroasă creație muzicală, aceea a „virginaliștilor", care a exercitat o mare influență asupra creației claveciniștilor de pe continent. Este de observat totuși că în Anglia în afară de virginal s-au folosit și celelalte instrumente similare, iar virginaliștii au compus de fapt pentru toate instrumentele cu claviatură și coarde. [1]

Clavecinul, în toate variantele sale sus menționate, se caracterizează printr-un timbru metalic, oarecum sec, puțin zbîrnîit și bogat în armonice superioare, specific instrumentelor cu coarde ciupite. Acest timbru se armoniza însă bine cu viorile și cu alămurile, fiind și adecvat stilului polifonic. O deficiență fundamentală a clavecinului — și într-o măsură mai mică, și a clavicordului — consta în imposibilitatea unei execuții dinamice, a unei nuanțări expresive: coardele ciupite mecanic produceau sunete de aceeași intensitate, oricum ar fi fost acționate clapele instrumentului. Altă caracteristică negativă a clavecinului o constituia imposibilitatea unei execuții în *legato*. Această caracteristică, pe de altă parte, facilita sublinierea ritmului.

Din acest din urmă motiv, clavecinul era folosit în ansamblurile de cameră sau chiar orchestrale — în acea vreme în care încă nu exista dirijorul — pentru a marca ritmul și a da intrările.

Spre sfîrșitul epocii de maximă înflorire a clavecinismului s-au adăugat clavecinului unele dispozitive, constînd în esență din unul sau două manuale suplimentare, etajate, corespunzătoare la tot atîtea sisteme de coarde la octavă. Se puteau obține astfel schimbări de culoare și efecte dinamice, dar numai în trepte și în bloc pentru toată întinderea instrumentului. Nu ne oprim însă mai mult asupra acestor dispozitive — ele erau manevrate prin registre sau pedale — care cu toată natura lor discontinuă și globală, dădeau clavecinului un caracter orchestral apreciat și astăzi. De altfel, clavecinul nu a fost niciodată complet scos din practica muzicală, întrucît el permite să se redea muzica

[1] Raymond Russel — *The Harpsichord and Clavichord*, Faber and Faber, London, 1959, pag. 21.

preclasică cu sonoritatea şi culoarea ei originală. Clavecinele care, în acest scop se construiesc în zilele noastre, se bucură totodată de toate progresele pe care le-a făcut între timp tehnica fabricaţiei instrumentelor muzicale.

Pianul, asupra căruia ne vom opri mai mult, are o dată de naştere precisă, şi anume anul 1709, inventatorul său fiind constructorul italian de instrumente muzicale Bartolomeo Cristofori (1655—1731) din Florenţa, originar din Padua. Cristofori a urmărit să obţină un instrument care, spre deosebire de clavecin, să permită emiterea sunetelor de la cele mai slabe la cele mai puternice, într-o gradaţie continuă. El a realizat acest lucru, înlocuind ciupirea coardelor prin *percutarea* lor cu ciocănele, care nu erau direct aplicate pe coarde, ci *aruncate* peste ele, intensitatea variată a sunetelor rezultînd din viteza mai mică sau mai mare cu care clapele instrumentului erau atacate.



Clavecin cu două manuale, din anul 1774.

Cam în aceeaşi vreme — aşa cum se întîmplă adesea în istoria invenţiilor — au mai realizat instrumente similare francezul Jean Marius în 1716 şi saxonul Christoph Gottlieb Schrötter în 1717. Totuşi construcţia realizată de către Cristofori s-a dovedit superioară, principiul său rămînînd la baza dezvoltării ulterioare a pianului, pînă în ziua de azi. Potrivit proprietăţii noului instrument de a emite sunete atît *forte* cît şi *piano,* Cristofori l-a denumit *clavicembalo col piano e forte.* Mai tîrziu denumirea s-a simplificat în *pianoforte,* din care, în ţările de limbă romanică şi engleză, uzul a mai păstrat numai pe aceea, mai scurtă, de *pian* sau *piano.*

Bineînţeles că şi pianul, păstrîndu-şi principiile de bază, nu a rămas în forma iniţială dată de Cristofori, ci, în cele două secole şi jumătate de existenţă, i s-au adus însemnate îmbunătăţiri şi adăugiri. Cel dintîi care s-a ocupat mai intens de construcţia şi îmbunătăţirea pianului lui Cristofori a fost Gottfried Silbermann din Freiberg — Saxonia, constructorul de instrumente preferat a lui J. S. Bach. Silbermann a prezentat acestuia, în 1730, un pian, executat în parte şi după sfaturile lui Bach, pe care acesta l-a acceptat, fără a-l lua totuşi în folosire curentă nici pînă la sfîrşitul vieţii sale. Bach socotea pianul prea zgomotos, lucru explicabil atunci, la începutul dezvoltării sale. In general, posibilităţile superioare ale pianului nu au fost prea repede sesizate de muzicieni.

Printre aceia care au adus, rînd pe rînd, îmbunătăţiri mai importante pianului sînt de menţionat Andreas Stein din Augsburg, care împreună cu Andreas Streicher din Viena a realizat în 1780 o mecanică nouă, denumită ulterior mecanica „vieneză" sau „germană". Apoi, fabricantul de piane Broadwood din Londra care, puţin mai tîrziu, în 1789, după indicaţiile olandezului Americus Backers, a elaborat mecanica denumită „engleză", o perfecţionare a mecanicii iniţiale a lui Cristofori-Silbermann. Completată între 1808 şi 1821 de către francezii Sébastien şi Pierre Erard cu aşa numitul *dublu eşapament,* mecanica engleză a rămas singura care se mai foloseşte azi în construcţia pianelor.

Alte îmbunătăţiri mai importante aduse pianului au constat în introducerea în 1789, de asemenea de către Andreas Stein, a pedalelor — îndeosebi a pedalei *forte* — în locul registrelor sau genuncherelor folosite mai înainte; Americanul Alpheus Babcock din Boston a în-

locuit, în anul 1825, rama de lemn sau din bare de fier îmbinate, în care se întindeau coardele, printr-o ramă de fontă turnată dintr-o bucată. Tot Babcock a introdus la piane, în 1823, sistemul coardelor încrucișate.

Cu acestea, dezvoltarea pianului clasic se poate considera terminată în elementele sale esențiale. Imbunătățirile care au mai urmat, și care continuă, se referă doar la detalii de construcție și la folosirea unor materiale superioare sau mai adecvate, ca de exemplu, în prezent, pentru anumite piese, a materialelor sintetice.

In afară de pianul clasic, cu poziția orizontală a coardelor, s-a mai creat, pe la 1800, de către Hawkins din Philadelphia și s-a definitivat de către Warnum din Londra, pianul cu așezare verticală a coardelor, așa numita *pianină*. Datorită costului ei mai redus și spațiului mai mic pe care îl necesită, pianina a căpătat o mare răspîndire, contribuind prin aceasta la popularizarea muzicii pentru pian în genere. Ulterior s-au construit piane cu dispoziția radială sau concavă a claviaturii, piane cu coarde suprapuse la octavă, piane cu două claviaturi în sensuri contrare, iar mai recent piane fără placă de rezonanță, dar cu amplificarea și transmisia electronică a sunetelor de la fiecare coardă în parte, precum și altele. Intrucît aceste forme nu au reușit să se introducă în uz, nu ne oprim mai mult asupra lor.

*

După această sumară privire istorică să încercăm a expune ceva mai amănunțit construcția pianului și funcțiile elementelor sale principale, a căror cunoaștere este necesară pianistului. Vom avea în vedere numai pianul orizontal, clasic, deosebirile ce se întîlnesc la pianine nefiind esențiale.

Pianul este constituit dintr-un sistem orizontal de coarde dimensionate și acordate pentru a produce gama cromatică temperată pe o întindere de șapte pînă la șapte octave și un sfert, în general de la *la* din subcontraoctavă pînă la *do*^{5}. Pentru obținerea unei sonorități mai puternice, coardele corespunzătoare fiecărui sunet sînt în majoritatea lor multiple, fiind compuse din cîte două sau trei fire paralele, acordate la unison. Numai în registrul grav în extremitate, coardele sînt unice, ceea ce este suficient, căci în bas ele fiind mai lungi, mai groase și mai grele, se obține și cu un singur fir volumul sonor necesar. Mai precis, în cazul unui pian obișnuit cu 88 de clape, 60 de coarde sînt triple, 16 duble și 12 simple.

Coardele sînt din oțel de o calitate specială. Dat fiind că sunetul emis de o coardă este cu atît mai grav cu cît ea este mai lungă și mai groasă, coardele pianului sînt din ce în ce mai lungi și din ce în ce mai groase, din registrul acut spre grav. Mergînd numai pe linia creșterii

grosimii s-ar ajunge însă, în bas, la coarde prea groase, greu de fixat și mai cu seamă de întins corect. De aceea nu se folosesc coarde mai groase de 1,6 milimetri, iar pentru obținerea sunetelor celor mai grave se face uz de faptul că, în afară de lungime și grosime, înălțimea sunetului mai depinde și de greutatea coardei pe centimetru de lungime. Se folosesc în bas coarde de aceeași grosime ca acelea din registrul mediu, dar făcute mai grele prin înfășurarea lor cu o spirală din sîrmă de cupru. La percutare, coarda de bază trebuind să poarte în vibrațiile ei și greutatea suplimentară a sîrmei înfășurate, aceste vibrații sînt încetinite și în consecință sunetul rezultat este mai grav.

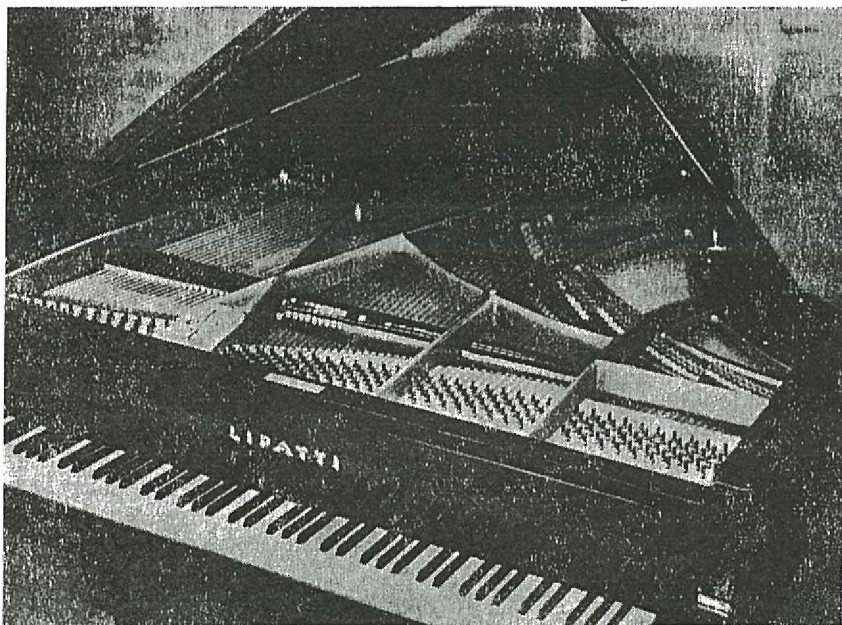
Coardele sînt întinse orizontal între laturile opuse ale unei rame solide și foarte rigide, de o formă aproximativ triunghiulară — mai precis latura din spate a ramei are forma unui *S* alungit. Rezistența și rigiditatea mult mai mare a ramei de fontă turnată dintr-o bucată au făcut posibilă folosirea, în vederea măririi volumului sunetelor emise, a unor coarde mai groase și mai puternic întinse, rezultînd astfel o tracțiune totală între laturile opuse ale ramei de vreo 20 000 de kg și mai mult.

Această cifră arată ce sarcină considerabilă trebuie să suporte rama unui pian și grija deosebită cu care ea trebuie să fie fabricată. Pentru înfrumusețarea aspectului și ca protecție împotriva ruginirii, rama de fontă este acoperită cu lacuri de bronz sau prin alte procedee de metalizare superficială. De aici a rezultat însă denumirea improprie, circulînd din păcate și printre pianiști, a „plăcii de bronz", care în realitate nu este însă nici placă și nici de bronz.

Coardele pianului sînt fixate la un capăt al lor, acela dinspre claviatură, de niște șuruburi prevăzute cu un filetaj foarte fin, iar la celălalt capăt de niște cuie sau scoabe fixe. Șuruburile servesc la întinderea mai slabă sau mai puternică a coardelor în vederea acordajului lor. Ele sînt înșurubate, foarte strîns, într-o placă de lemn dur și uscat, încastrată în rama de fontă. Acordajele făcute fără abilitate uzează în mod prematur filetajul în lemn, reducînd prin aceasta durata de menținere a acordajului.

Mergînd de la un capăt la celălalt al ramei, coardele trec, de fiecare parte, peste niște praguri joase din lemn tare sau de metal acoperit cu postav care, analog unor călușe le determină exact lungimea de vibrație.

Amploarea, volumul sunetelor produse la un instrument muzical, depinde și de masa de aer pusă în vibrație. Coardele singure, așa cum sînt construite din sîrme subțiri, nu ar putea pune în mișcare decît o masă mică de aer, ceea ce ar duce la sunete foarte slabe. De aceea pianele — analog tuturor celorlalte instrumente muzicale — sînt prevăzute cu un sistem de rezonanță, care este constituit din așa numita „placă de rezonanță", construită din lemn de brad sau de molift de



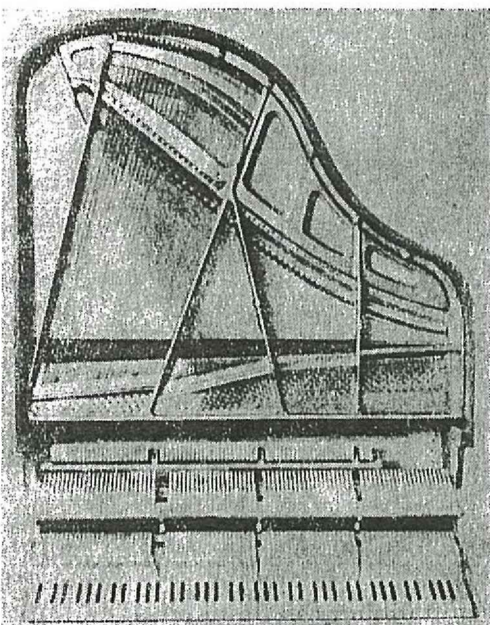


Fig. 2. Pian cu capacul scos, privit de sus. Se disting : claviatura, rama cu barele longitudinale de întărire, cuiele de fixare și de acordaj, precum și coardele, cele din bas încrucișîndu-se parțial cu cele din registrul mediu.

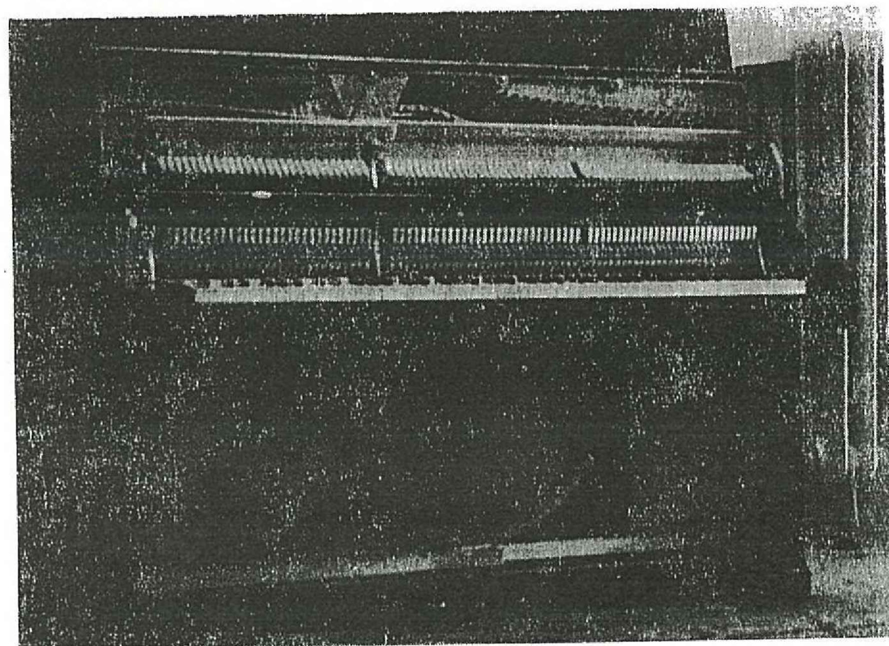


Fig. 3. Pianină deschisă în care se vede poziția claviaturii, a mecanicii, precum și a celorlalte părți și piese ale instrumentului.

calitate superioară, un lemn omogen, fără noduri și bine uscat. Placa este lucrată din fîșii subțiri și înguste, suprapuse longitudinal și transversal și bine încleiate între ele, astfel încît să constituie o masă unitară și cu structură uniformă. Lemnul de rezonanță cel mai bun se găsește în România (lucru recunoscut de lucrările de specialitate străine) de unde se aprovizionează de preferință toate fabricile de piane din Europa.

Placa de rezonanță aflîndu-se imediat sub coarde, la numai cîțiva centimetri distanță, intră ușor în vibrație. Dată fiind suprafața ei mare, placa pune la rîndul ei în mișcare o masă mare de aer, mărindu-se astfel mult volumul sunetului emis și transmis mai departe.

Rama de fontă împreună cu placa de rezonanță sînt fixate pe o placă de bază solidă, din lemn tare, întărită cu stinghii. Cutia pianului are o formă triunghiular-rotunjită și este construită de asemenea din lemn dur și bine uscat, astfel că ea să nu se deformeze cu timpul, deoarece deformarea cutiei și a plăcii de bază ar atrage și deformarea plăcii de rezonanță. Pianul este închis cu un capac în forma cunoscută de aripă, de unde a rezultat și denumirea germană a pianului :

Flügel = aripă. Capacul deschis îndeplinește și o importantă funcție acustică, aceea de a reflecta undele sonore spre ascultători. Acest lucru este însă necesar și se folosește numai în săli sau în încăperi mai mari și cînd pianul are un rol solistic.

Coardele pianului sînt puse în vibrare prin intermediul unei claviaturi care, potrivit ambitusului obișnuit de șapte pînă la șapte octave și un sfert, are de la 84 la 88 de clape, așezate pe două rînduri. Clapele mai lungi, albe, corespund gamei diatonice pe *do*, iar cele negre, mai scurte și mai înguste, intercalate între cele dintîi, corespund sunetelor alterate (diezate, respectiv bemolizate). Clapele albe împreună cu cele negre constituie astfel gama cromatică, în acordajul temperat. Clapele acționează ciocănelele care percutează coardele prin așa numita „mecanică", prin care se înțelege un ansamblu destul de complicat de pîrghii, axe, resorturi, piedici și pernițe de sprijin și de amortizare, cîte un astfel de ansamblu pentru fiecare coardă, respectiv sunet.

Mecanica începe de la clape. In întregul lor, clapele (împreună cu partea lor din spate, din interiorul pianului) sînt pîrghii cu punctul de sprijin cam în mijlocul lor. In poziția de repaus, brațul anterior al clapei, acela cuprins în claviatură, stă ridicat, el înfundîndu-se atunci cînd clapa este atacată. Pe brațul din spate al clapei se sprijină, prin intermediul unei scurte tije de lemn, mecanica aferentă coardei corespunzătoare, prin care se transmite mișcarea de la clapă la ciocănel. Această transmisie nu se produce de-a dreptul, de la coada clapei la ciocănel — așa cum se făcea la clavicord și clavecin —, ci prin două pîrghii intermediare articulate între ele și prevăzute la capete cu niște prelungiri asemănătoare unor pinteni. Prin intercalarea între clapă și ciocănel a acestor pîrghii se obține în primul rînd o dublă amplificare a scurtei mișcări de înfundare a clapei atacate, la o mișcare mai largă și cu viteză mult mărită a ciocănelului percutor. In al doilea rînd, la un punct dat în cursa menționatelor pîrghii, pintenii acestora sînt opriți de piedici fixe aflate în calea lor — elemente ale așa numitelor „eșapamente" — după care ciocănelul continuă singur drumul său mai departe pînă la coardă.

Datorită acestui principiu de bază, originar de la Cristofori și *esențial* pentru funcționarea pianului, ciocănelul nu este *aplicat* pe coardă, ci *aruncat* ca din praștie pe aceasta. Prin aruncare devine posibilă percutarea oricît de slabă sau dimpotrivă, foarte puternică și într-o infinită gradație, a coardelor, după viteza mai mică sau mai mare imprimată ciocănelului la aruncare, corespunzător vitezei cu care este atacată și înfundată clapa respectivă.

Coarda o dată lovită, ciocănelul cade imediat și de la sine înapoi, atît datorită greutății sale, cît și reacției elastice a coardei, indiferent

dacă clapa mai este sau nu apăsată. Inainte vreme, respectiv pînă la realizarea de către Erard a unui dispozitiv mai complex de pîrghii și piedici — așa numitul *dublu eșapament* —, pentru a se putea emite un nou sunet era necesar ca ciocănelul să fi revenit cu totul în poziția sa de repaus, iar clapa să se fi ridicat și ea complet pînă sus ; ceea ce, cu toată durata scurtă a acestor reveniri în pozițiile inițiale, limita sensibil iuțeala repetărilor.

Or, în intenția de a imita *vibrato*-ul viorii, în muzica pentru pian de la începutul secolului al XIX-lea s-au introdus în largă măsură notele repetate. Acest lucru a făcut necesară realizarea unei mecanici noi, care să permită repetarea rapidă a oricărei note, fără să se aștepte revenirea completă a clapei în poziția ei de plecare (de repaus). Rezolvarea acestei probleme, încercată mai înainte și de alți constructori, dar fără succes, a reușit francezului Sébastien Erard prin realizarea, definitivată în 1821 de către fiul său Pierre Erard, a *dublului eșapament* amintit mai înainte. Se numește astfel spre deosebire de eșapamentul simplu, numit uneori *primul eșapament,* datorit lui Cristofori, prin care se obținea numai eliberarea ciocănelului de clapă, în așa fel ca să meargă singur mai departe pînă la coardă.

Mulțumită dublului eșapament, o clapă poate fi imediat din nou acționată, chiar mai înainte ca ea să se fi ridicat complet și să prindă astfel ciocănelul din zbor, spre a-l arunca din nou pe coardă. Pe această cale a devenit posibilă repetarea multiplă și într-un tempo oricît de rapid a unei note, deci execuția notelor repetate, a trilurilor, mordenților, grupeților etc., așa cum nici un alt instrument cu claviatură nu o putea face. Mecanica lui Erard, numită de aceea și mecanica „cu repetiție", a dat astfel noi posibilități interpretării, influențînd prin aceasta și creația pentru pian.

Dublul eșapament, indispensabil pentru tehnica pianistică modernă, a fost și poate fi realizat numai în combinație cu mecanica zisă „engleză", nu și cu cea „vieneză". Din această cauză cea din urmă a trebuit să fie abandonată. Ea nu mai este folosită cam de la mijlocul secolului trecut, deci de mai bine de o sută de ani, de cînd aplicarea dublului eșapament a fost generalizată la toate fabricile de piane din lume.

Permanenta menționare și descriere paralelă în literatura de specialitate a mecanicilor „vieneză" și „engleză", ca și cum ar mai fi ambele folosite, nu mai corespunde de mult realității. In această privință nu trebuie să se facă confuzie între „fabricile vieneze" (respectiv austriece sau germane) de piane și „mecanica vieneză", cele dintîi folosind și ele, la fel cu fabricile franceze, engleze etc. (fiecare cu unele particularități proprii, neesențiale), exclusiv mecanica „engleză", mai exact, o mecanică „franco-engleză", deoarece a rezultat din aplicarea

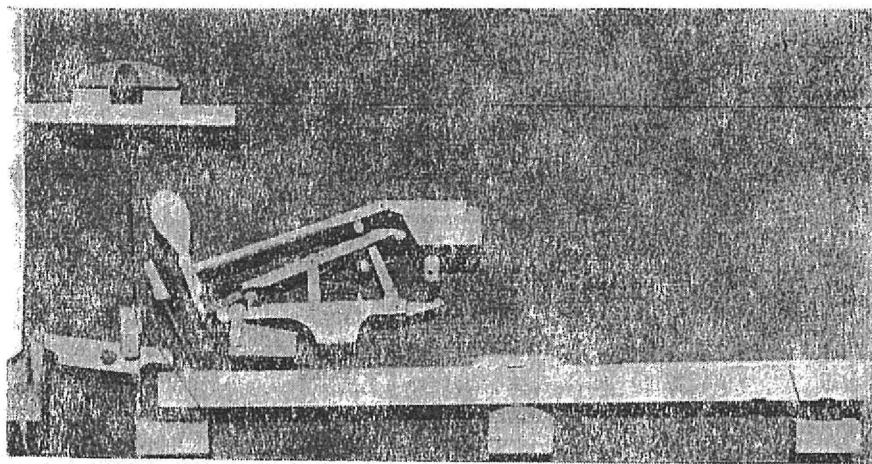


Fig. 4. Mecanica aferentă unei clape în construcția actuală cu dublu eșapament.

dublului eșapament al francezului Erard la vechea mecanică engleză a lui Broadwood.

Ciocănelele au o formă ovală și sînt îmbrăcate cu o pîslă specială, care trebuie să îndeplinească anumite condiții de elasticitate și rezistență. Ciocănelele nu sînt toate egale ca formă și greutate, ci mai rotunde și mai grele în bas, mai ovale și cu greutate mijlocie în registrul mediu și mai ascuțite și mai ușoare în registrul acut. Aceasta pentru ca energia loviturii să fie proporționată lungimii și grosimii coardelor aferente și să rezulte astfel — la un atac egal — o intensitate egală a sunetelor pe toată întinderea instrumentului. Rotunjimea ciocănelelor și elasticitatea îmbrăcămintii lor de pîslă, au drept scop să evite formarea exagerată a armonicelor mai înalte, — acelea care dau timbrului culoarea metalică — obținîndu-se astfel un sunet mai catifelat.

Un dispozitiv în construcția pianului, de care se amintește ades, dar al cărei scop și efect este puțin cunoscut, este acela al *coardelor încrucișate,* construcție generalizată de altminteri de mai bine de o sută de ani. Inainte vreme, toate coardele erau paralele. In acest fel, coardele din bas, aflate la extremitatea stîngă a pianului, nu se bucurau de o rezonanță suficientă, întrucît se aflau deasupra plăcii de rezonanță, aproape de marginea ei, acolo unde placa este prinsă între ramă și cutia pianului și ca atare nu are suficientă libertate de vibrație. Ducînd însă coardele amintite oblic prin pian, deci încrucișîndu-le parțial peste cele din registrul mediu, ele ajung peste partea din mijloc a plăcii de rezonanță, unde răspunsul acesteia la vibrații este mai puternic.

In afară de acest scop principal, prin încrucișarea coardelor din registre diferite se obține și o îmbogățire a timbrului prin îmbinarea armonicilor emise de coardele înrudite suprapuse.

In sfîrșit, datorită poziției lor oblice, coardele din bas devin mai lungi la o lungime dată a pianului, așa cum este necesar în registrul grav. In figura 2 se observă bine încrucișarea coardelor din stînga peste cele situate mai la mijlocul pianului.

S-a arătat mai înainte că ciocănelul percutor, de indată ce a lovit coarda, revine în poziția sa de repaus, dar coardele o dată lovite vor continua să vibreze încă un timp oarecare. Pentru evitarea vibrării prelungite a coardelor în timp ce executantul acționează alte clape, durata sunetelor produse este limitată prin tampoane amortizoare — așa numitele *dempfere,* cîte unul pentru fiecare grup de coarde corespunzător unui sunet, cu excepția coardelor din registrul acut. Tampoanele de amortizare nu sînt necesare în registrul acut, deoarece coardele fiind aici scurte și subțiri, vibrarea lor se stinge de la sine repede, fără altă intervenție.

Tampoanele amortizoare sînt constituite din ușoare piese de lemn, căptușite cu pîslă ; ele se găsesc permanent aplicate pe coarde, împiedicîndu-le astfel să vibreze, în afară de momentul în care clapa respectivă este atacată. In acest scop, mecanica fiecărei clape este prevăzută și cu o tijă verticală, care se ridică atunci cînd clapa este acționată, îndepărtînd amortizorul de pe coardă. Astfel, eliberarea coardelor pentru vibrare se face separat și numai pentru fiecare sunet în parte.

Dezvoltarea pianisticii, tendința spre efecte mai orchestrale, a cerut cu timpul ca această eliberare să se poată face, atunci cînd intenția muzicală o cere, și pentru întreaga claviatură, adică pentru toate coardele pianului deodată. Acestui scop îi servește *pedala* — și anume, aceea din dreapta, *pedala forte* — căci mai există la pian și alte pedale, cu altă structură și servind altor scopuri.

La acționarea pedalei *forte,* prin mijlocirea unei bare care traversează toată lățimea pianului, se ridică de pe coarde toate tampoanele amortizoare. Astfel, independent de jocul degetelor pe claviatură, toate coardele sînt libere să vibreze direct și prin rezonanță tot timpul cît pedala rămîne apăsată. Practic pianul este prevăzut cu amortizoare și se poate deci realiza efectul de pedală *forte,* începînd cu ultimul sunet din bas pînă la *mi*^{3}, la unele piane pînă la *fa diez*^{3}.

Efectul pedalizării constă în primul rînd în aceea că sunetele sau acordul cîntat continuă să sune un timp și după ce degetele au părăsit clapele respective, spre a trece la altele. In al doilea rînd, datorită vibrării prin rezonanță și a celorlalte coarde ale pianului, împreună cu cele lovite, sunetul devine mai plin, mai bogat, obținîndu-se importante variații de culoare.

La unele piane moderne, precum : Steinway, Ehrbar ş. a., pe lîngă această pedală *forte* mai există o aşa numită pedală „de prelungire", prin acţionarea căreia rămîn ridicate numai tampoanele amortizoare ale coardelor percutate în timpul acţionării ei. Astfel se obţine efectul de prelungire a sunetelor cîntate, dar nu şi acela de vibrare a tuturor coardelor pianului.

In afară de *pedala forte*, pianele mai au o a doua pedală, situată la stînga, aşa numita *pedală piano*. Ea serveşte la diminuarea intensităţii şi a volumului sunetelor emise, deci pentru *pianissime* mai marcate decît se pot obţine numai prin tuşeul corespunzător al degetelor ; rezultă totodată şi o oarecare schimbare de timbru. Prin acţionarea acestei pedale, întreaga claviatură cu mecanică şi ciocănele cu tot, se deplasează puţin spre dreapta cu aproape jumătate din lăţimea unei clape. Prin această deplasare ciocănelele nu mai lovesc întreg grupul de trei sau două coarde ci numai două, respectiv una singură, din coardele grupului, astfel că intensitatea sunetului obţinut este mai mică. In registrul grav extrem, diminuarea sunetului rezultă din faptul că, în urma deplasării menţionate, ciocănelul loveşte *lateral* în singura coardă existentă. La pianine prin acţionarea pedalei *piano* întreg ansamblul de ciocănele se apropie de coarde astfel că energia lor în momentul lovirii este mai mică.

O altă pedală, mai rar întîlnită şi situată între pedala *forte* şi cea *piano* este pedala *surdină*. Aşa cum o arată şi numele, această pedală serveşte pentru atenuarea puternică a sunetelor. Ea nu este destinată efectelor muzicale, ci are drept scop să micşoreze sonoritatea pianului, atunci cînd în timpul studiului trebuie evitată incomodarea altor persoane. In mod obişnuit, efectul acestei pedale se realizează prin intercalarea unei fîşii de postav sau pîslă între ciocănele şi coarde. Spre deosebire de pedalele *forte* şi *piano*, care sînt acţionate numai în momentele cerute de piesa cîntată şi care ca atare se află permanent sub comanda executantului, pedala surdină, potrivit scopului ei diferit, poate fi fixată permanent în poziţia de acţionare. Adăugăm că la unele piane şi mai ales la unele pianine, se întîlneşte şi o altă formă de acţionare a surdinei, şi anume, cu ajutorul unei manete aşezate la o extremitate a claviaturii.

Transformările şi îmbunătăţirile în construcţia şi funcţionarea pianului, arătate mai sus, au necesitat mulţi ani de cercetări şi de experienţe şi o continuă perfecţionare a tehnologiei de fabricaţie pînă s-a ajuns la înaltul nivel calitativ al instrumentelor actuale. Pianul satisface astăzi pe deplin cerinţele muzicale şi a ajuns totodată un instrument rezistent care poate fi folosit un timp îndelungat.

S-a amintit că J. S. Bach nu s-a folosit de pian, deşi constructorul Silbermann i-a pus la dispoziţie instrumentul cel mai bun ce se putea obţine atunci. Voltaire a calificat pianul — acela din vremea lui bineînţeles — ca „un instrument de căldărar". Mai aproape de epoca noastră, Beethoven şi mai cu seamă Liszt, prin aplicarea unei tehnici noi, mai masive, mai orchestrale şi care cerea o mai mare desfăşurare de forţe, au avut ades de suportat în timpul cîntatului ruperi de coarde şi înţepeniri de clape şi ciocănele. In prezent pianele nu mai produc astfel de surprize neplăcute interpretului.

S-a expus pînă aici construcţia şi funcţionarea pianului din punctele de vedere mecanic şi acustic. Pianul este însă destinat muzicii ; se cuvine deci ca, în încheierea acestui capitol, să se arate rezumativ şi importanţa acestui instrument pentru muzică în general. In primul rînd, deoarece ne ocupăm aici de metodica învăţămîntului pianistic (iar, într-un sens mai larg, de învăţămîntul muzical în genere), se poate releva că pianul este instrumentul cel mai indicat pentru a favoriza şi înlesni educaţia muzicală. Intr-adevăr, el concretizează direct sunetele scării muzicale şi ordinea lor, uşurează studiul intervalelor şi al acordurilor, al polifoniei şi al armoniei. Pianul fiind şi un admirabil instrument de percuţie, înlesneşte totodată studiul şi deprinderea ritmului.

Despre concepţia „pianului orchestral" s-a spus şi s-a insistat că ea a fost creată de către Liszt. „In cadrul celor şapte octave — spunea el — pianul cuprinde volumul întregii orchestre şi zece degete sînt de ajuns pentru a reda armoniile care în orchestră pot fi realizate numai prin reunirea mai multor muzicanţi" [1].

S-au mai spus multe în privinţa însemnătăţii pianului în muzică, dar vom încheia cu cuvintele despre pian ale marelui dirijor, totodată şi eminent pianist, Bruno Walter :

„Pianul constituie cel mai bun şi mai practic mijloc de apropiere de universalitatea muzicii. El cuprinde întregul sistem al sunetelor muzicale, de la cele mai joase pînă la cele mai înalte. Plinătatea sonoră a pianului oferă interpretului cele mai largi posibilităţi de nuanţare şi de contraste dinamice. Modulaţiile armonice şi combinaţiile contrapunctice devin, în execuţia lor la pian şi în afara oricăror consideraţii teoretice, elemente nemijlocite ale tratării sonore. Prin diferenţierea atacului, pianistul poate realiza cea mai desăvîrşită claritate polifonică. Culoarea şi variaţiile acesteia sînt date de posibilităţile multiple de nuanţare, precum şi de folosirea pedalelor. In sfîrşit, bogata literatură pianistică este cea mai nimerită spre a cuceri nu numai mîinile, dar şi inima muzicianului" [2].

---

[1] Citat după Theodor Balan — *Liszt*, Editura muzicală, Bucureşti, 1963, pag. 259.
[2] Bruno Walter — *Von der Musik und vom Musizieren*, S. Fischer-Verlag, Berlin, 1959, pag. 118.

CAPITOLUL II

DEZVOLTAREA METODELOR ŞI A METODICII PIANULUI

Dezvoltarea pianului şi a muzicii pentru pian au implicat o dezvoltare corespunzătoare şi a metodelor pentru învăţarea acestui instrument.

Aşa cum s-a arătat în capitolul precedent, pianul a fost creat şi s-a dezvoltat începînd din anul 1709. Totuşi, muzica pentru pian este mult anterioară apariţiei instrumentului însuşi. Fapt paradoxal, care se explică prin aceea că la pian s-au cîntat întîi piese care au fost compuse cu mult timp înainte pentru clavicord şi clavecin, sau şi mai devreme, pentru orgă. Piese compuse anume pentru pian şi corespunzătoare noilor posibiltăţi ale acestui instrument s-au scris abia în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, deci la peste 50—60 de ani după apariţia pianului.

De altminteri, istoria muzicii instrumentale arată că la începuturile ei nu se obişnuia să se precizeze pentru care instrument era destinată o compoziţie; alteori erau indicate mai multe instrumente. Aşa, de exemplu, primul editor francez de lucrări muzicale, Pierre Atteignant din Paris, intitulează o culegere *Chansons Nouvelles,* apărută în 1529, ca fiind „pentru orgă, spinetă şi manicordion" — prin ultimul instrument înţelegîndu-se clavicordul. Spaniolul Antonio de Cabezon (1510—1566) compune piese, publicate postum în 1578 la Madrid, cu specificarea „pentru instrumente cu clape, harpă şi lăută", înglobînd deci şi instrumente fără claviatură. Veneţianul Andrea Gabrieli (1520—1586) compune şi i se publică postum (în 1595) o colecţie de *Ricercari* (piese polifonice premergătoare fugii), cu indicaţia expresă: *„Per ogni strumenti da tasti"*, adică pentru toate instrumentele cu claviatură.

Ca o consecinţă firească a acestei concepţii, nici metodele pentru învăţarea instrumentelor nu au făcut la început distincţie între ceea ce era specific unui instrument sau altuia. Cea dintîi metodă instrumentală mai apropiată de specificul pianului, pe care o menţionează istoria acestuia, este *Fundamentum Organisandi* a organistului Conrad Paumann (1410—1473), publicată în 1452 la Nürnberg. Născut orb, Paumann devine, cu toată această grea infirmitate, unul dintre cei mai renumiţi muzicieni ai timpului. In aceeaşi mare măsură, Paumann a fost teoretician, compozitor, pedagog şi virtuoz al orgii şi al altor instrumente. In lucrarea menţionată, Paumann tratează teoria, compoziţia şi tehnica orgii. Se deduce însă că el a avut în vedere şi instrumentele de tipul clavicordului şi clavecinului, din faptul că în bogata culegere de piese bisericeşti şi laice cuprinsă în *Fundamentum Organisandi*, ultimele erau prevăzute cu ornamente. Acestea erau însă necesare şi se obişnuiau numai la piesele pentru instrumentele de cameră, cum erau clavicordul şi clavecinul.

In acest sens limitat şi indirect pot fi consideraţi ca precursori în metodica pianului Conrad Paumann şi alţi cîţiva dintre cei mai renumiţi organişti care i-au urmat, cum au fost vienezul Paul Hofhaimer (1459—1537), Hans Johann Büchner din Constanz (1483—1540), şi el autor al unui *Fundamentum* pentru orgă, şi elveţianul Nicolaus Ammerbach (1530—1597), care a publicat în 1571 şi, într-o nouă ediţie, în 1583 o *Tabulatură pentru orgă şi alte instrumente*.

Considerarea tuturor acestora şi încă a altora, pe care nu i-am numit, ca precursori ai metodicii pianului se întemeiază nu numai pe motivele indirecte relevate, ci şi pe asemănările existente de fapt în tehnica diferitelor instrumente cu claviatură. Intr-adevăr, datorită acestor asemănări, sistematizările şi inovaţiile teoretice şi tehnice aduse de autorii amintiţi şi de alţii în ştiinţa şi arta orgii, au fost în bună parte preluate şi folosite şi în cîntatul la clavicord şi la clavecin.

Folosind aceste asemănări, unii tehnicieni, compozitori şi pedagogi ai orgii şi-au intitulat lucrările didactice ca fiind „pentru orgă şi Klavier", prin ultimul termen înţelegîndu-se celelalte instrumente cu claviatură. Nu s-a ţinut seamă mult timp de deosebirile de tehnică şi de stil existente totuşi între orgă şi clavicord sau clavecin.

Paumann şi ceilalţi autori citaţi mai înainte erau din ţările germanice. De aici nu rezultă că numai în aceste ţări s-ar fi scris de timpuriu lucrări metodice şi metode, fie numai pentru orgă, dar folositoare şi pentru studiul clavecinului. Despre organiştii şi pedagogii timpului din alte ţări nu s-au păstrat însă decît unele nume şi fapte izolate, precum şi aprecieri laudative ale contemporanilor, din care reiese însemnătatea lor.

Așa, de pildă, din activitatea venețianului Pietro Bimbo se menționează o scrisoare a sa din 1429, în care, cu privire la învățarea „monocordului“ se atrage atenția : „Pentru ca cineva să ajungă să cînte bine, trebuie să studieze 10 pînă la 12 ani, fără ca în acest timp să se mai poată ocupa și de altceva“. Această informație este interesantă deoarece aflăm că, deși atît instrumentele cît și factura pieselor respective erau departe de complexitatea acelora de astăzi, studiul muzicii instrumentale, îndeosebi a instrumentelor cu claviatură, nu cerea mai puțin timp decît cere astăzi învățarea pianului.

Nu este mai puțin adevărat că instrumentiștilor din acea vreme, îndeosebi organistului și clavecinistului, li se cereau și cunoștințe teoretice temeinice, precum și aptitudini pentru improvizație și compoziție. Ei trebuiau, într-adevăr, să recunoască de exemplu augmentările și diminuările sau inversările unei teme dintr-o fugă, o dată cu țesătura ei contrapunctică. Pentru ca să execute corect o fugă, instrumentistul trebuia să fie în stare să o compună. La indicațiile sumare ale unui bas cifrat, interpretul trebuia să intuiască intențiile compozitorului și să creeze linia melodică corespunzătoare acompaniamentului, cît și ornamentele necesare.

Astăzi factura unei piese pentru pian este pe de o parte mai complexă, dar pe de altă parte compoziția este prevăzută cu toate indicațiile pentru execuție, iar interpretul trebuie doar să o reproducă cu fidelitate și, bineînțeles, cu artă.

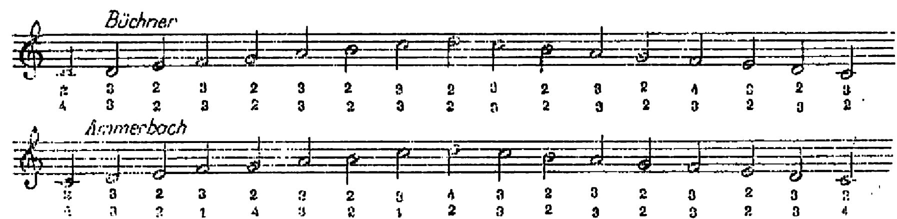
Lucrările metodice care au fost menționate datau din secolele XV—XVI. Au fost secolele de mare cotitură în viața socială, politică și culturală a Europei, cînd relațiile capitaliste capătă o pondere tot mai mare. Strălucita epocă a Renașterii care, trecînd de la o țară la alta, s-a extins în vestul Europei începînd din secolul al XV-lea pînă în secolul al XVII-lea, domină viața culturală.

Orașele din Italia, Spania, Franța, Anglia, Țările de Jos etc. se dezvoltă, iar în unele locuri capătă o însemnată autonomie politică și administrativă ; ele devin nu numai bogate centre ale producției și comerțului, ci și importante centre culturale. In viața acestor orașe, o dată cu celelalte arte, îndeosebi a arhitecturii, sculpturii și picturii, ajunse la o mare înflorire, a început să se răspîndească din ce în ce mai mult și muzica în care s-au născut și s-au dezvoltat forme, instrumente și practici noi, de factură superioară. Acestea nu s-au putut face fără elaborarea și publicarea concomitentă a tratatelor și metodelor muzicale. Precizînd că ne limităm numai la autorii care s-au ocupat de instrumentele cu claviatură, mai menționăm din această epocă pe spaniolul Juan Bermudo și pe italienii Claudio Merulo și Girolamo Diruta.

Juan Bermudo a publicat între anii 1549—1555 o operă didactică de ansamblu asupra muzicii, în cinci volume, dintre care ultimul tra-

tează despre orgă și implicit despre celelalte instrumente cu claviatură. Indicațiile sale privitoare la digitație și execuția ornamentelor au rămas actuale pînă în zilele noastre și folosite în cîntatul la clavecin.

Revenind la Hofhaimer, Büchner și Ammerbach, menționați mai înainte, aceștia au fost printre cei dintîi care au adus în lucrările lor precizări asupra digitației, referindu-se, între altele, la trecerea degetului 3. Redăm digitația gamelor așa cum ea era preconizată de către Büchner înainte de 1540 și de către Ammerbach în 1571 :



Degetul 1 era în general nefolosit, recurgîndu-se la el numai rareori, în acorduri pe mai multe voci.

De o mai mare însemnătate pentru metodica instrumentelor cu claviatură au fost învățăturile venețianului Claudio Merulo (1533—1604), organist și profesor renumit. Merulo nu și le-a expus în scris, dar ele au fost strînse, sistematizate și publicate în 1593 (sau 1597) și 1609 de către cel mai de seamă dintre numeroșii săi elevi, Girolamo Diruta (1560—?) sub titlu : *Il Transilvano o Dialogo sopra il vero modo di sonar organi e instrumenti da penna.* Prin ultima indicație se înțelegeau instrumentele cu coarde ciupite și claviatură, deci clavecinul și celelalte instrumente similare.

Diruta și-a dedicat lucrarea principelui Sigismund Bathori al Transilvaniei. Este interesant pentru noi amănuntul că, în imaginarul dialog, ca interlocutor este presupus un transilvănean venit la Veneția pentru a învăța muzica. De unde lui Diruta i-a rămas numele de „Il Transilvano“.

Girolamo Diruta, transmițînd învățăturile maestrului său Claudio Merulo, este primul din istoria metodelor instrumentale care face netă și expresă demarcație între cîntatul la orgă și acela la clavecin. El preconizează poziția liberă, suplă a mîinii, acțiunea uniformă a degetelor, trecerea clară de la un sunet la altul. Modurile de atac încă nu apar diferențiate. Corespunzător obișnuinței generale din acel timp, nici Diruta nu folosește decît degetele 2, 3 și 4. În consecință digitația gamelor este la Diruta :

Dr. : 2—3—4—3—4—3—4
St. : 4—3—2—3—2—3—2

Ca o ilustrare a principiilor raționale în cîntatul la instrumente cu claviatură, care își făceau drum încă din acea vreme, cităm următorul pasaj din *Dialogul* lui Diruta :

„Organistul sau clavecinistul se va așeza astfel încît corpul său să se găsească la mijlocul claviaturii. Să nu miște din corp și să ție capul drept și într-o atitudine grațioasă. Să fie atent ca brațul să poarte mîna, ca mîna să stea în unghi drept față de braț și nu mai jos sau mai sus, cum se vede la executanți rău obișnuiți. Degetele să stea toate uniform pregătite și puțin curbate deasupra claviaturii și nu numai acelea care tocmai au de cîntat. Mîna să fie ținută destinsă, fără încordare, deasupra claviaturii și ușoară parcă ar mîngîia un copil ; altfel degetele nu se vor putea mișca cu precizie și repeziciune. In sfîrșit, interpretul trebuie să ție seama în execuție de caracteristicile și capacitatea sonoră proprie instrumentului pe care cîntă" [1].

Intre anii 1500—1600 (epoca elisabetană), virginaliștii englezi au adus o contribuție deosebit de valoroasă. Compozițiile acestora, în general piese scurte și simple, dar interesante și expresive, au izvorît nemijlocit din posibilitățile și caracteristicile virginalului, respectiv ale celorlalte instrumente cu claviatură și coarde. Astfel, creația virginaliștilor se deosebește de aceea a compozitorilor contemporani de pe continent, ale căror lucrări pentru clavicord și clavecin erau în general transpuneri de piese pentru orgă, voce sau lăută. După cum s-a mai amintit, lucrările virginaliștilor au avut o mare influență asupra dezvoltării unei muzici specifice clavicordului și clavecinului, întîi în Țările de Jos, apoi în Franța și țările germane. De la virginaliști nu au rămas însă scrieri metodice, dar judecînd după bogata și originala lor activitate, se poate presupune că ei s-au preocupat și de aceste probleme.

Intre cei mai apropiați și mai însemnați continuatori ai virginaliștilor despre care se știe că au avut o însemnată activitate pedagogică, poate fi numit flamandul Jan Pieterszoon Sweelink (1562—1621), care a fost elev și al italienilor Zarlino, Antonio Gabrieli și Claudio Merulo. In Germania, influența virginaliștilor a pătruns prin Samuel Scheidt din Halle (1587—1654), fost elev al lui Sweelink. De la acesta din urmă nu s-au păstrat lucrări metodice, dar Scheidt a publicat în 1624 *Tabulatura Nova* o metodă amplă pentru organiști și clavecinişti. Intre altele, Scheidt introduce la clavecin note repetate cu două degete (dr. 3—2—3—2). In Anglia se publică postum, în 1696, opera lui Henry Purcell (1659—1695), *„Lessons for the Harpsichord or Spinet"*.

In dezvoltarea ulterioară a culturii muzicale și ca urmare a laicizării ei progresive a rezultat un interes din ce în ce mai mare pentru

[1] Citat după C. F. Weitzmann : Max Seifert — *Geschichte der Klaviermusik*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1899, pag. 41.

muzica instrumentală. In multe țări, îndeosebi în Italia și Germania, se înființează școli publice de muzică pentru copii. Ca o consecință firească a răspîndirii învățămîntului instrumental, inclusiv al clavecinului, și a perfecționării continue a acestui instrument — urmată curînd de apariția pianului — devin necesare, se scriu și se publică multe metode și lucrări de metodica predării acestor instrumente.

Ca cea mai importantă lucrare din această epocă se consideră manualul lui François Couperin *L'Art de toucher le Clavecin,* apărut la Paris în 1717, care este prima metodă destinată exclusiv învățării numitului instrument. Couperin folosește degetul 1, dar încă fără trecerea lui sub celelalte degete ; el cere „legarea perfectă" a sunetelor, deziderat însă greu de realizat la clavecin. In scopul de a obține un sunet „dulce" (*doux*), Couperin preconizează ca degetele să fie ținute cît mai aproape de clape, procedeu într-adevăr suficient la clavecin, la care nefiind posibile varieri dinamice, atacul pornit de sus al clapelor nu avea nici un sens. Intre altele sînt interesante și valabile și pentru practica pedagogică actuală a pianului următoarele recomandări cu caracter general, pe care Couperin le dă în introducerea manualului său :

„In primul timp al învățatului nu este recomandabil să lăsăm copiii să studieze singuri, fără supraveghere : ei sînt încă prea distrați pentru ca să se poată controla singuri, așa că ei strică în cîteva minute ceea ce au fost învățați în trei sferturi de oră.

„Cînd începătorii caută să cînte și să urmărească notele în același timp, degetele ajung repede în dezordine și cîntatul pierde din curățenie ; de aceea este bine a ajuta copiii să memoreze piesele, după ce li s-au explicat notele și locul lor pe claviatură.

„Cîntatul cu virtuozitate și de bun gust se obține nu prin tăria sunetelor, ci prin libertatea și suplețea degetelor."

Intre lucrările importante care au urmat trebuie menționată aceea a renumitului clavecinist francez Jean Philippe Rameau (1683—1764), cu titlul : *Pièces de clavecin avec une méthode pour la mécanique des doigts.* Rameau a publicat de asemenea mai multe lucrări teoretice, între care *Traité d'harmonie,* care a apărut în 1722. Această lucrare, astăzi depășită, a contribuit mult la lămurirea problemelor armoniei, lămurire necesară în acea vreme, cînd se făcea trecerea de la muzica polifonică la cea omofonă, iar armonia a căpătat o influență din ce în ce mai mare.

In aceeași ordine de idei, dat fiind că învățămîntul pianului nu trebuie să rămînă izolat de celelalte aspecte ale instrucției și culturii muzicale, este de amintit interesul pe care mulți savanți și filozofi din cei mai de seamă ai acelei epoci l-au arătat pentru problemele muzicii.

Dintre aceștia, menționăm pe filozoful și matematicianul francez René Descartes (1596—1650), pe filozoful și matematicianul german Gottfried W. Leibniz (1646—1716), pe scriitorul și pedagogul Jean

Jacques Rousseau (1712—1778), pe matematicianul Leonard Euler (1707—1783), membru al Academiei de Științe din St. Petersburg, precum și pe Dénis Diderot (1713—1784), întemeietorul și redactorul principal al *Marii Enciclopedii,* apărută între anii 1747—1772, și care cuprindea peste 300 articole asupra muzicii.

Corespunzător concepțiilor prematerialiste ce începuseră să-și facă drum în toate domeniile, Descartes, în lucrarea sa *Compendium Musici,* a dat importanță nu numai laturii pur afective și artistice a muzicii, ci și fenomenelor fizico-acustice, care constituie substanța ei materială. Leibniz reia ceea ce anticul Pitagora exprimase cu 2 200 ani mai înainte, anume, concepția matematică a muzicii, pe care Leibniz o definește „o activitate subconștientă de numărare".

Euler publică în 1729 o nouă teorie a muzicii. J. J. Rousseau tipărește în 1764 un *Dicționar muzical,* care a contribuit mult la clarificarea în cercuri mai largi a variatelor și complexelor probleme ale muzicii. In sfîrșit, Diderot, în afară de numeroase articole asupra muzicii din *Marea Enciclopedie,* a scris și publicat în 1748 *Principii de acustică* cu aplicație la muzică.

Revenind la metodica pianului, un loc de frunte în dezvoltarea ei îl ocupă Johann Sebastian Bach (1685—1750), cu toate că de la el nu au rămas lucrări sau expuneri propriu-zise de metodică. Intr-adevăr, J. S. Bach a dat un mare număr de compoziții, ordonate în anumite culegeri cu caracter pronunțat didactic pentru clavicord și clavecin. Fiind totodată de o mare valoare artistică, aceste compoziții sînt folosite pînă în prezent ca material de bază pe toate treptele învățămîntului pianului.

Pentru începători destinase *Cărticica pentru fiul meu Friedemann,* în care, după o introducere de inițiere elementară în muzică, urmează o culegere bine gradată de mici piese, preludii, corale, suite și fugi. Se pare că acestea nu erau toate compoziții proprii ale lui Bach, dar intervenția lui se recunoaște în multe din ele. Asemănător este și *Albumul pentru Anna Magdalena,* întocmit de către Bach ca ajutor la învățarea clavecinului pentru soția sa Anna Magdalena. Dintre compozițiile cu scop didactic — dar totodată și de cea mai mare valoare artistică — ale lui J. S. Bach mai fac parte : *Micile preludii, Invențiunile la două voci* și *Simfoniile la trei voci, Clavecinul bine temperat,* precum și monumentala *Arta fugii.*

Toate aceste lucrări — cu excepția ultimei, care are un caracter general, nefiind compusă pentru un anumit instrument —au fost scrise pentru clavicord și clavecin, deoarece, cum s-a menționat, J. S. Bach nu a folosit pianul pînă la sfîrșitul vieții sale. Totuși, lucrările amintite se pot executa perfect la pian, îmbogățindu-se și mai mult datorită posibilităților mai largi și mai variate ale acestui instrument superior.

Se va mai reveni, în capitolele următoare, asupra lucrărilor didactice ale lui J. S. Bach.

S-a arătat că J. S. Bach nu a scris lucrări metodice, dar principiile sale pedagogice, precum și tehnica pe care o folosea, au rămas cunoscute prin elevii săi și în primul rînd prin fiii săi, dintre care unii au devenit iluștri muzicieni. Din cele aflate pe această cale și transmise de către biografii săi, rezultă că J. S. Bach a fost și un eminent pedagog, care a întrecut și în această privință pe cei mai de seamă predecesori ai săi.

In privința modului de predare se relatează că el începea învățămîntul instrumental cu exerciții de atac, de digitație și cu educarea independenței și egalității în acțiune a degetelor și a celor două mîini. Bach ocupa pe elevii săi cîteva luni cu aceste exerciții, dar pentru a le păstra interesul lucra cu ei piese mici și atrăgătoare, avînd de fiecare dată ca scop o problemă tehnică determinată. Cu acest prilej, elevii trebuiau să exerseze și execuția, cu ambele mîini, a ornamentelor, care aveau o deosebit de mare importanță la clavecin.

După ce elevii căpătau suficientă abilitate în aceste exerciții elementare, Bach îi trecea la piese mai dificile, de preferință din propriile sale *Invențiuni* și *Suite,* precum și la *Clavecinul bine temperat.*

Bach obișnuia să înceapă prin a executa el însuși, pentru exemplificare, piesele pe care le da elevilor săi spre studiu, astfel ca să le trezească interesul și dorința de a le învăța. Arăta o răbdare deosebită și căuta diferite mijloace pentru a face pe elevi să înțeleagă și să-și apropie îndrumările ce le dădea.

Biografii săi relatează că era impresionant de văzut cum acest om, a cărui fantezie titanică se îndrepta spre idealurile cele mai înalte ale creației, putea să se așeze cu simplitate alături de vreunul din elevi, în general fii de modești cantori sau organiști, spre a le explica cu răbdare folosirea degetelor și să le noteze în caiete mici exerciții, care să-i ajute la studiu. Își stimula elevii prin exemplificări făcute la cel mai înalt nivel artistic, iar atunci cînd cîntatul unuia apărea mai slab, Bach nu pregeta să-și alăture mîinile și degetele la acelea ale elevului, astfel ca prin acompaniamentul său să-i îmbogățească execuția.

După cum se știe, pînă în vremea lui Bach se foloseau curent numai degetele 2-3-4 de la ambele mîini. Numai la intervale mai mari și la pasaje rapide se foloseau uneori și degetele mare și mic, pentru a înlesni execuția lor. Atîrnarea degetului mare, nefolosit, în afara claviaturii, ducea în mod obligator la o poziție dezavantajoasă a mîinii, care era astfel trasă spre marginea clapelor, iar cele trei degete din mijloc, singurele active, erau întinse. Această poziție a mîinilor și degetelor fiind neprielnică, Bach, fără a rupe total cu digitația practicată pînă la dînsul, folosește mai larg degetele 1 și 5, ceea ce îi permite

să preconizeze poziția boltită a mîinii și degetele curbate, așa cum se obișnuiește și în prezent. Pe această bază, Bach introduce pentru execuția gamelor o regulă nouă, potrivit căreia degetul 1 al mîinii drepte se aplică ascendent pe ultimul sunet al semitonurilor, iar descendent pe primul sunet al acestora. La mîna stîngă această regulă este aplicabilă numai la al doilea semiton din gamă.

Fiului lui J. S. Bach — Philipp Emanuel (1714—1783) — i-a revenit cinstea de a elabora o metodică a pianului, considerată ca cea mai de seamă din secolul al XVIII-lea și care și astăzi se mai poate cerceta cu folos. Această lucrare, cu titlul *Incercare asupra modului adevărat cum trebuie cîntat la pian* [1], a apărut la Leipzig, în două părți în anii 1753 și 1762. Recent ea a fost reimprimată în facsimil după ediția originală.

Se poate presupune că, în această lucrare, Ph. Em. Bach a transmis în general principiile și procedeele pianistice predate de către tatăl său, care i-a fost profesor. Deoarece acesta din urmă a fost, nu numai în arta compoziției, ci și ca executant la clavicord și clavecin, o culme și chintesență a tehnicii și a interpretării, astfel cum ele s-au dezvoltat pînă la dînsul, lucrarea foarte cuprinzătoare a lui Ph. Em. Bach este reprezentativă pentru întreaga știință și artă a pianului de la mijlocul secolului al XVIII-lea. Lucrarea a servit ca sursă de informare și ca model pentru multe din metodele de pian care s-au mai publicat pînă la sfîrșitul secolului.

Urmînd învățăturile și practica părintelui său, Ph. Em. Bach acordă o atenție deosebită digitației, preconizînd folosirea egală a tuturor degetelor, inclusiv a degetului 1. In această privință, el este de părere că „Folosirea degetului mare dă mîinii nu numai un deget mai mult, dar și cheia pentru toate digitațiile posibile."

Ph. Em. Bach insistă mult asupra „cantabilității", totuși fără a trata diferite moduri de atac, în special acela prin care această cantabilitate poate fi realizată.

Ca și predecesorii săi — Couperin, Rameau și alții —, Ph. Em. Bach se arată preocupat de poziția și de felul de a se prezenta al interpretului. In această privință socotim interesant să cităm următoarele:

„Deoarece un muzician nu ar putea să emoționeze pe alții, dacă el însuși nu este cuprins de emoție, este necesar ca el să se situeze în aceleași stări afective, pe care dorește să le provoace la ascultătorii săi. El le transmite astfel sentimentele sale și îi aduce în aceeași stare emoțională. Că această stare afectivă a interpretului ar putea să se manifeste fără un minim de gesturi și o anumită expresie a feței,

[1] Ph. Emanuel Bach — *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen*, imprimare nouă, Leipzig.

o poate susține numai acela care, prin insensibilitatea sa, stă ca un chip cioplit în fața instrumentului" [1].

Desigur că această recomandare a lui Ph. Em. Bach trebuie aplicată cu multă moderație și cu esențiala condiție a sincerității. Asupra acestei condiții se va mai reveni.

In lucrarea sa, Ph. Em. Bach încă nu face diferențiere între atacul la clavicord, clavecin și la noul pian cu ciocănele (*Hammerklavier*). Prima metodă care are în vedere pianul propriu-zis este aceea a lui Johann Ernst Bach (1723—1777), un nepot colateral al marelui Bach. Această lucrare cu titlul: *Școală de pian pentru profesori și elevi*, a fost publicată în 1789, adică la 80 de ani după apariția pianului. Astfel se dovedește încă o dată cît de greu își face loc noul în lume.

Aceeași întîrziere se constată de altminteri și în creația pentru pian. Astfel, Philipp Emanuel Bach, care în compozițiile sale a deschis drumuri noi și a arătat multă independență față de creația marelui său părinte, compune încă numai pentru clavecin. Abia fratele său mai mic, Johann Christian Friedrich Bach (1732—1785), are în vedere pianul propriu-zis, intitulînd un caiet de sonate: *„per Cembalo o Pianoforte"* (pentru clavecin *sau* pian). Cît privește prima sonată scrisă expres pentru pian, ea se datorește lui Muzio Clementi (1746—1832) și datează din anul 1770.

*

Muzica a fost dintotdeauna iubită și răspîndită în masele populare, dar anumite genuri ale ei, în special muzica pentru clavecin, a constituit multă vreme un domeniu rezervat curților și saloanelor nobiliare. Aceasta se explică pe de o parte prin costul ridicat al instrumentului, iar pe de altă parte prin condițiile mai grele de învățare a clavecinului față de învățarea altor instrumente, mai populare. Se poate presupune că nici factura pieselor pentru clavecin, astfel cum s-a dezvoltat sub înrîurirea și după gustul claselor dominante, nu era apropiată maselor.

Ca urmare a Revoluției franceze de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și a instaurării succesive, aproape în toată Europa, a orînduirii burgheze — atunci în faza ei progresistă — se înregistrează în secolul al XIX-lea un mare avînt al formelor culte ale muzicii. Intr-adevăr, statele moderne avînd nevoie de numeroși tehnicieni, funcționari și muncitori cu o calificare mai înaltă, au fost obligate să dea o mare extindere învățămîntului de toate genurile și de toate gradele. Acest învățămînt, împreună cu creșterea relativă a bunei stări, în special la orașe,

[1] Ph. Em. Bach — *Op. cit.*, pag. 108.

a dus la o sensibilă ridicare a nivelului cultural general şi ca urmare, şi a necesităţilor artistice ale maselor.

Aceste necesităţi s-au arătat cu multă intensitate în domeniul muzicii, care este cea mai primară şi mai accesibilă dintre toate artele. In consecinţă, în toate oraşele mai însemnate au luat fiinţă teatre de operă şi orchestre simfonice compuse din instrumentişti profesionişti. In mod corespunzător se produce o creştere mare a creaţiei şi a tipăriturilor muzicale, îndeosebi a celor instrumentale.

In această vreme, pianul se perfecţionează mult. Fabricîndu-se în serie, mai cu seamă în forma sa nouă şi mai puţin costisitoare, a pianinei, el ajunge la o foarte mare răspîndire. Atît de mare, la chemaţi, dar şi la nechemaţi, încît s-au auzit glasuri, ca de exemplu al poetului Heinrich Heine, care au considerat această exagerată răspîndire ca o pacoste pentru muzica adevărată.

Corespunzător creşterii numărului celor dornici să înveţe pianul, atît în învăţămîntul public, cît şi în cel particular, apar mereu metode noi, precum şi caiete de exerciţii şi studii.

Perfecţionarea pianului şi bogatele sale posibilităţi aduc schimbări importante şi în tehnica acestui instrument. De la tehnica simplă, ritmul liniştit şi dinamica moderată de mai înainte, pianiştii trec la o tehnică viguroasă, cu o dinamică neobişnuită pînă atunci, aşa cum o impuneau acum dramatismul şi patosul puternic al sonatelor lui Beethoven, iar mai tîrziu polonezele avîntate ale lui Chopin şi rapsodiile scînteietoare ale lui Liszt.

Pedagogia pianului rămîne însă în urmă faţă de cerinţele vremii. Pînă în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, chiar şi mai tîrziu, profesorii de pian preconizează mai departe limitarea mişcărilor ; ei mai predau cîntatul la pian numai prin articularea degetelor şi încheieturii mîinii (*poignet*), şi chinuiau copiii cu cărţile ţinute sub braţ sau cu moneda aşezată pe podul palmei, pentru a se asigura imobilitatea acestora.

Sub influenţa mecanismului şi maşinismului epocii apar şi anumite „aparate" pentru înlesnirea învăţării pianului în acest mod rigid, static, limitat numai la degete şi mînă. Astfel de aparate au fost aşa-numitul *chiroplast* al lui Johann Logier (1777—1846), *suportul pentru mînă* al lui Fr. Christian Kalkbrenner (1785—1849) şi *inelele pentru degete* ale lui Henri Herz (1803—1888). Kalkbrenner, renumit pianist şi pedagog din acea vreme, arăta că scopul aparatului său era de a da posibilitate elevului să poată exersa îndelungat fără a trebui *să gîndească* la ce cîntă şi, mai mult, chiar să poată citi în timpul exersatului. Mai raţional s-a arătat Logier care, a preconizat şi el mecanizarea exersatului la pian, dar a motivat-o prin aceea că elevul, eliberat fiind de grija execuţiei tehnice, să se poată concentra asupra conţinutului muzical al piesei studiate.

Dacă pentru vechiul cîntat la clavecin, sau pentru muzica pentru pian a primilor clasici vienezi, aceste metode statice mai erau suficiente, ele nu mai puteau face faţă cerinţelor complexe ale pianisticii de la Beethoven încoace. Ele nu mai corespundeau nici practicii reale a marilor interpreţi de la mijlocul veacului trecut, care cîntau cu totul altfel decît se preda de către profesori şi se indica în metodele de pian.

Dar şi în dezvoltarea acestei tehnici noi apar exagerări, deoarece între pianiştii cei mai renumiţi ai timpului ia naştere o întrecere în aspectele de strălucire exterioară, de mare virtuozitate şi de bravură, ale execuţiei. Se poate presupune că această tendinţă a fost în bună parte o consecinţă a apropierii de muzică a unui număr crescînd de ascultători cu gustul artistic încă insuficient format, ca şi concesiilor făcute acestora de către compozitori şi interpreţi.

Goana după virtuozitate a interpreţilor influenţează în mare măsură şi lucrările didactice pentru pian, care pun la baza studiului principiul automatizării mişcărilor prin infinită repetare. Iată, de exemplu, cum expune acest principiu, în prefaţa la caietul său intitulat : *40 de exerciţii zilnice,* unul din cei mai valoroşi pedagogi ai secolului trecut, Carl Czerny (1791—1857), elev al lui Beethoven şi profesor al lui Liszt, ale cărui lucrări sînt şi astăzi foarte mult folosite în învăţămîntul pianului :

„Nimic nu este mai important pentru artistul interpret, decît să exerseze dificultăţile cele mai des întîlnite, repetîndu-le cu neobosită perseverenţă, pînă le stăpîneşte complet. Studiile din caiet urmăresc acest scop, iar dacă elevul le exersează zilnic în repetarea prescrisă şi sub controlul metronomului, atunci degetele sale vor căpăta abilitatea necesară pentru a realiza cu certitudine tot ce îşi poate cineva imagina".

Nu au lipsit desigur, în aceeaşi vreme, pedagogi de seamă cu alte vederi. Intre aceştia amintim pe Adolf Kullak (1823—1862), cu lucrarea sa *Estetica interpretării la pian,* în care se fundamentează metoda pe principiul primatului disciplinei şi activităţii *psihice* asupra tehnicii mecanice, ilustrînd legile interpretării prin exemple din literatura clasică a pianului. El pretinde totodată interpretului „cel mai înalt nivel intelectual" [1].

O figură deosebit de proeminentă în pedagogia şi metodica pianului de la mijlocul veacului trecut — de altminteri şi în alte domenii ale muzicii : teorie, compoziţie, istorie — a fost belgianul François Joseph Fétis (1784—1871), profesor la Conservatorul din Paris, apoi profesor şi director al Conservatorului din Bruxelles şi membru al Academiei

[1] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart,* Ed. Bärenreiter, Basel, 1958, vol. VII, pag. 1182.

belgiene. Intre multele sale lucrări ne interesează aici cu deosebire *Méthode des Méthodes de piano*, apărută la Paris în 1837. In această lucrare, Fétis a încercat să facă o sinteză eclectică a diferitelor principii și metode, adesea contradictorii, preconizate și practicate pe atunci în învățămîntul pianului. In această sinteză, el insista, întocmai ca și Adolf Kullak, asupra atenției pe care învățămîntul trebuie să o acorde cu precădere conținutului muzical al lucrărilor studiate, înaintea aspectelor de virtuozitate.

Datorită lui Fétis a căzut și ultima limitare ce mai exista în utilizarea degetului mare: excluderea lui de la acționarea clapelor negre.

In același sens cu Fétis, adică împotriva unui învățămînt care să urmărească în primul rînd virtuozitatea, a acționat un alt renumit pedagog francez al pianului, Antoine François Marmontel (1816—1898), în cartea sa *L'Art classique et moderne du piano*, apărută în 1876.

S-au amintit mai înainte cîțiva mari savanți, îndeosebi filozofi și matematicieni, care în decursul secolului al XVIII-lea au adus contribuții importante la știința muzicii. Printre mulți alții din secolul al XIX-lea, de care ne ocupăm acum, trebuie menționat în primul rînd marele fizician german Hermann von Helmholtz (1821—1894), medic și savant fiziolog totodată, cu lucrarea sa: *Știința senzațiilor sonore ca bază fiziologică pentru teoria muzicii*[1].

In această amplă lucrare, apărută în 1862, Helmholtz tratează senzațiile sonore din triplul punct de vedere fiziologic, muzical și estetic. El elaborează teoretic și experimental — mai complet și mai profund decît toți cei care înaintea lui au abordat aceste probleme — știința sunetelor muzicale, compunerea lor din vibrații armonice și combinațiile aditive și substractive ale acestora, explicarea fizică a consonanțelor și disonanțelor și perceperea lor estetică. De asemenea a studiat și lămurit fiziologia urechii. Toate acestea într-un mod și cu rezultate care au rămas valabile pînă astăzi, după o sută de ani.

Felul cum tehnica pianului se învăța și se practica pînă în a doua jumătate a secolului al XIX-lea nu mai corespundea cerințelor noi. Intr-adevăr, prin metodele statice ce se mai practicau încă, pianiștii erau lipsiți de ajutorul pe care îl reprezenta greutatea brațului și forțele musculaturii dorsale, pe care îl cerea creația pentru pian, tot mai masivă și mai orchestrală. Incercarea de a reda această muzică numai prin puterile slabe ale degetelor și cel mult ale mîinii pînă la încheietură a provocat adesea la pianiști constrîngeri fizice grave.

[1] Hermann v. Helmholtz — *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Verlag Fr. Vieweg, Braunschweig, Ed. III, 1870.

Dificultățile deveniseră cu atît mai mari cu cît generalizarea mecanicii engleze și a dublului eșapament măriseră cu aproape de trei ori forța necesară acționării unei clape față de aceea cerută mai înainte de mecanica germană sau vieneză. Creșterea forței de atac, pe care o reclama noua construcție, devenise necesară tocmai pentru a se obține volumul sonor și timbrul bogat proprii pianului modern și cerute acum în interpretare.

Reacția față de insuficiența învățămîntului pianului, astfel cum se preda în acea vreme, nu întîrzie să se producă. Primul care a dat semnalul a fost Ludwig Deppe în lucrarea sa *Imbolnăvirea brațului la pianiști* (1885), urmată de cercetările altor pedagogi și ale unor medici cu preocupări muzicale. Dar din aceste juste constatări pornește la începutul secolului nostru un curent pedagogic, din nou exagerat, și anume școala anatomo-fiziologică, reprezentată și susținută mai cu seamă în țările germane de Dr. Steinhausen, Elisabeth Calland, Breithaupt, Tetzel și alții.

Nu se poate tăgădui total însemnătatea și contribuția lucrărilor acestor autori pentru progresul tehnicii și al metodicii pianului. Printre ele, aceea a lui Rudolf Maria Breithaupt (1873—1945), intitulată: *Die natürliche Klaviertechnik*, apărută în prima sa ediție în 1905, deși conține unele exagerări, este deosebit de cuprinzătoare și de valoroasă, ceea ce a făcut ca — mărturisit sau nu — mulți pedagogi și autori de mai tîrziu să continue să o folosească.

Conținutul acestei ample lucrări a lui Breithaupt ca și întreaga ei tematică sînt arătate rezumativ în chiar titlul și subtitlul cărții, după cum urmează: *„Tehnica naturală a pianului* — cu deosebită luare în considerare a forțelor de inerție, de gravitație și de presiune ale părților corpului care intervin la cîntat (trunchi, umeri, brațe, mîini și degete)"[1].

Curentul anatomo-fiziologic pune vremelnic stăpînire pe metodica pianului[2], făcînd să se resimtă influența epocii, a materialismului metafizic și mecanicist care invadează științele, filozofia și artele. Urmînd un materialism vulgar, școala metodică menționată vede drumul cîntatului la pian aproape numai în mecanica elementelor anatomo-fiziologice ale corpului, pe care vrea să o facă rațională.

Muzicologul Hugo Riemann (1849—1919) este poate cel dintîi care, în prefața cărții sale: *Școala comparată a pianului*[3], atrage atenția asupra exagerărilor școlii anatomo-fiziologice în învățămîntul, studiul

[1] Rudolf Maria Breithaupt — *Die natürliche Klaviertehnik*, C. F. Kahnt, Leipzig, ediția a IV-a, 1921.

[2] Breithaupt citează în bibliografia ediției a III-a din 1912 a cărții sale, nu mai puțin de 61 de volume și alte lucrări de metodică anatomo-fiziologică a pianului.

[3] Hugo Riemann — *Vergleichende Klavierschule*, Ed, D. Rather, Leipzig, 1912.

și în interpretarea la pian. Totodată, în opoziție cu majoritatea pedagogilor care cereau „mîna liniștită", el preconizează principiul mîinii „permanent în mișcare", precum și acela al „digitației variabile", stabilite de la caz la caz, în funcție de structura motivului cîntat. Este interesant să se redea și următoarea observație pe care Riemann o face în acel context: „Omul să fie instruit în totul, nu numai în degetele sale."

In continuare, mari pedagogi, dintre care amintim pe Marie Jaëll, Leschetitzky, Karl Leimer, Scharwenka, iar mai aproape de noi pe Alfred Cortot, Alfredo Casella, C. A. Martienssen, Marguerite Long și H. G. Neuhaus, readuc metodica pianului pe calea cea justă. Reținînd din școala anatomo-fiziologică principiul utilizării tuturor surselor de putere și de energie ale corpului, preconizînd totodată evitarea cheltuirii lor inutile, toți aceștia îmbogățesc metodica pianului, în primul rînd, cu ideea esențială a *primatului gîndirii.* Apoi ei aduc importantele concepții despre auzul interior și auto-ascultare, despre însemnătatea deosebită a „tonului" în înțelesul sunetului de calitate și despre necesitatea creării la elevi a imaginilor muzicale și a luării în considerare a conținutului de idei al pieselor studiate.

Marie Jaëll (1846—1925), pianistă și pedagogă franceză renumită, în cartea sa: *L'Intelligence et le Rythme dans les Mouvements Artistiques* [1], leagă cu o insistență remarcabilă cîntatul fiecărei note de *gîndire.* Marie Jaëll arată de asemenea intima legătură care există între știință și artă: „Dacă arta pare astăzi o forță misterioasă, aceasta se întîmplă pentru că ea este considerată independent de știința care este destinată să-i arate complexitatea ascunsă ... Pe măsură ce știința va dezvălui secretul mișcărilor artistice, se va recunoaște cu tot mai multă evidență identitatea științei cu arta".

Un punct de vedere poate extrem în opoziția sa față de concepțiile mecano-anatomo-fiziologice l-a exprimat pedagoga germană Beate Ziegler într-o lucrare apărută în 1928. Ea arată aici că sunetul ideal nu se obține pornind de la mișcare, ci de la auzul interior, de la trăirea intensivă a sunetului, după care se produc de la sine mișcările cele mai juste în cîntat [2].

Karl Leimer își rezumă metoda prin cuvintele: „Tehnica pianului este un produs al muncii cerebrale". El continuă: „Această observație este de mult cunoscută, totuși ea este încă prea puțin folosită în învă-

[1] Editura Armand Colin, Paris, 1904.

[2] Beate Ziegler — *Das innere Hören als Grundlage einer natürlichen Klavierspieltechnik*; citat de Kurt Schubert în *Die Technik des Klavierspiels*, Berlin-Leipzig, 1931, pag. 126.

țămînt, iar elevii sînt prea puțin educați să se concentreze asupra studiului" [1].

In alt loc, Leimer spune: „După părerea mea, factorul cel mai important în studiul muzicii este acela de *a te asculta* cu simț autocritic. A exersa la pian multe ore, fără a asculta cu atenție fiecare notă cîntată, este timp pierdut".

Pianistul, compozitorul și pedagogul italian Alfredo Casella (1883—1947) fără a se referi în mod expres la concepțiile anatomo-fiziologice, spune că „el nu vede bine necesitatea cunoașterii anatomiei brațului și a mîinii, așa cum e susținută în unele tratate pianistice" [2]. In continuare, și el afirmă că tehnica pianului nu este rezultatul inconștient al vreunui membru al corpului, ci urmarea unei activități psihice. Oricît ar fi tempoul de rapid și oricît de mare numărul de note care trebuie cîntate într-o perioadă dată, fiecare din ele trebuie să fie oarecum „filtrată" prin creier. Casella mai observă, cu multă dreptate, că execuția la pian, pe lîngă faptul că este o activitate cerebrală, mai este și una *morală.* Prin aceasta el înțelege *încredere în sine, calm* și *perseverență.*

Astfel, în locul automatismului lipsit de gîndire care a caracterizat (în cea mai mare parte) metodica pianului din secolul al XIX-lea, în locul concepției anatomo-fiziologice răspîndită la începutul secolului al XX-lea, și-a croit drum înțelegerea pentru rolul primordial al *conștiinței* în cîntatul la pian, precum și a însemnătății *auzului* muzical — auzul fizic și auzul interior — și necesitatea educării lui.

Un punct de vedere nou și interesant legat de metodica pianului îl aduce pianistul și pedagogul german C. A. Martienssen (1881—1955), în cartea sa: *Invățatul creator al pianului.* Analog tipurilor temperamentale și desigur influențat de acestea, Martienssen clasifică pianiștii în trei tipuri muzicale fundamentale denumite de el: tipul *static,* tipul *extatic* și tipul *expansiv.* Cu o terminologie mai obișnuită, Martienssen asimilează aceste tipuri muzicale stilurilor *clasic, romantic* și *expresionist.*

Intocmai cum tipul temperamental determină în mare măsură comportarea omului față de mediu, tot astfel tipul „muzical" — cum îl definește Martienssen — ar determina în mare parte comportarea pianistului — elev sau artist — în studiu sau interpretare [3].

Din punctul de vedere pedagogic, credem util să adăugăm că existența diferitelor tipuri muzicale pune în fața profesorului sarcini

[1] Karl Leimer — *Modernes Klavierspiel,* B. Schott, Mainz, 1959, pag. 7, în prefața la ediția a III-a.

[2] Alfredo Casella — *Il Pianoforte,* Tumminelli, Roma-Milano, 1937, pag. 96.

[3] C. A. Martienssen — *Schöpferischer Klavier-Unterricht,* Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1957.

dificile şi în acelaşi timp contradictorii. Pe de o parte, profesorului îi revine sarcina de a stabili cărui tip muzical îi aparţine elevul şi, bazat pe această cunoaştere, să folosească particularităţile respective spre dezvoltarea lui optimă. Pe de altă parte, luptînd împotriva unei eventuale hipertrofii a acestor particularităţi, profesorul trebuie să ferească elevul de unilateralitate în învăţarea şi exprimarea muzicii. Dar profesorul aparţine el însuşi unui anumit tip muzical. Este deci de datoria lui să se analizeze şi să se cunoască întîi pe sine în această privinţă, pentru a se feri de unilateralitate în munca sa pedagogică, precum şi în aprecierea elevilor săi.

Paralel cu celelalte noi concepţii metodice apărute la începutul acestui secol, şi-a făcut drum în învăţămîntul pianului şi concepţia despre necesitatea introducerii copilului şi în general a începătorului în învăţămîntul muzical, printr-o pregătire prealabilă de gimnastică ritmico-auditivă.

Promotorul acestei concepţii — care este în esenţă o reluare a gimnasticii ritmico-estetice obişnuită în Grecia antică — a fost pedagogul E. Jaques-Dalcroze (1865—1950), profesor la Conservatorul din Geneva [1]. Precizăm că nu este vorba aici de gimnastica specială a braţelor, mîinilor şi degetelor pentru întărirea, mobilitatea şi disciplinarea acestora în vederea acţionării pianului, ci de o educare generală a corpului şi psihicului pe plan ritmico-muzical, ca bază a instruirii la instrument.

Jaques-Dalcroze consideră o muzicalitate exclusiv auditivă ca o muzicalitate incompletă. Ea trebuie întregită prin ceea ce, în sensul psiho-fiziologiei moderne, s-ar putea numi stabilirea legăturilor temporare între mişcare şi ritm, între armonia sunetelor şi aceea a duratelor, între dinamism şi spaţiu, între muzică şi temperament.

Această educare ritmico-auditivă nu trebuie totuşi limitată la primii ani de învăţămînt al pianului ci, într-o măsură potrivită, continuată pe toată durata acestui învăţămînt.

*

Pedalele sînt numai auxiliare ale pianului, dar importanţa lor în practica acestui instrument este atît de mare, încît considerăm indicată o succintă examinare a modului cum s-a dezvoltat metodica pedalizării.

Dat fiind că pedalele au fost adăugate pianului abia în jurul anului 1780, iar clavecinul nu poseda pedale (pedale cu funcţiile acelora de la pian), rezultă că tehnica şi metodica predării pedalizării nu are de loc

[1] E. Jaques-Dalcroze — *Ginnàstica Ritmica, Estetica e Musicale.* Ulrico Hoepli, Milano, 1925.

izvoare în trecut şi este în întregime nouă şi proprie pianului. Compoziţiile pentru pian ale primilor clasici vienezi nu prevedeau folosirea pedalelor, iar astăzi încă, în execuţia acestor compoziţii, pedalele — în special pedala *forte* — se folosesc cu multă moderaţie.

Tratarea pedalizării în învăţămînt, precum şi în metodele pentru pian a întîrziat cu atît mai îndelung, cu cît, multă vreme — ba şi acum cîteodată — stăpînea concepţia că pedala nu trebuie învăţată, că folosirea ei ar fi intuitivă şi dependentă doar de modul personal de interpretare al executantului. Această concepţie era întărită şi de faptul că lucrările pentru pian pînă la Beethoven, chiar şi mai tîrziu, nu erau de loc sau foarte sumar prevăzute cu indicaţii de pedalizare, de unde se poate deduce că pedalizarea era lăsată într-adevăr la discreţia interpretului. Indicaţiile respective, pe care le găsim în literatura mai veche a pianului, nu aparţin compozitorului, ci au fost în cele multe cazuri adăugate ulterior de îngrijitorii diferitelor ediţii.

Corespunzător acestei situaţii, nici pedagogii pianului nu au dat importanţă pedalizării, de la început, sau au exprimat puncte de vedere negative cu privire la folosirea lor. Aşa, de exemplu, compozitorul şi pedagogul J. N. Hummel (1788—1837), în manualul său de metodică a pianului apărut în 1828, considera pedala „o manta pentru acoperirea cîntatului neclar şi mîncător de note" [1].

Dintre marii interpreţi ai pianului din secolul trecut, Liszt a fost cel dintîi care a folosit larg pedalele, dar el nu a scris nimic despre procedeele tehnice pe care le folosea.

Primul pedagog al pianului care a dat importanţa cuvenită pedalizării, considerînd-o ca o parte integrantă şi indispensabilă în predarea pianului, lămurind totodată aspectele ei teoretice şi practice, a fost Louis Köhler (1820—1886). El a tratat larg pedalele şi pedalizarea în partea I-a, intitulată *Mecanica, bază a tehnicii,* din opera sa mai amplă în două volume *Metodă sistematică pentru învăţarea pianului şi a muzicii,* apărută în 1856.

După Köhler trebuie menţionat Hans Schmitt (1835—1907), profesor la Conservatorul din Viena, care în anul 1873 a ţinut la acest conservator patru prelegeri cu tema: *Pedala pianului şi relaţiile sale cu învăţămîntul, execuţia la pian, compoziţia şi acustica.* Aceste prelegeri au fost apoi publicate în 1876 la Viena, ele fiind elogios apreciate de către cei mai de seamă pianişti şi pedagogi de atunci, între care şi Franz Liszt, Anton Rubinstein şi Theodor Leschetitzky. Lucrarea lui Schmitt a demonstrat nevalabilitatea părerii tuturor acelora care în capacitatea unei bune pedalizări vedeau doar o favoare a soartei şi nu o însuşire ce poate fi învăţată şi dezvoltată ca oricare alta.

[1] J. N. Hummel — *Ausführliche Anweisung zum Pianofortespiel,* Wien, 1828.

In capitolul al IX-lea : *Pedala în cîntatul la pian* se va reveni mai amănunțit asupra acestei probleme. Aici vom menționa printre cei cărora li se datorează o contribuție mai importantă la tehnica și metodica pedalizării, pe Albert Lavignac (1846—1916), cu lucrarea sa *L'École de la Pédale,* apărută la Paris în 1927 și pe Alfred Barezel (n. 1893), care în 1934 a publicat la Leipzig un caiet cu 100 de exerciții speciale de pedalizare, precedate de o introducere în teoria și tehnica acesteia.

*

In țara noastră, pianistica are o vechime mai mică, făcîndu-se cunoscută abia la începutul secolului al XIX-lea. Un număr de eminenți profesori, mulți din ei foști elevi ai celor mai de seamă pedagogi din țările cu veche tradiție în acest domeniu, au predat învățămîntul pianului în spiritul celor expuse mai înainte despre metodica modernă a instrumentului.

Intre profesorii care și-au adus contribuția la crearea școlii pianistice românești trebuie menționați : Constanța Erbiceanu, Florica Muzicescu, Muza Germani-Ciomac, Cella Delavrancea, Eliza Ciolan, Silvia Șerbescu, Lydia Cristian, Gheorghe Halmoș și alții.

Pentru învățămîntul elementar și mediu al pianului, profesoarele Maria Cernovodeanu, Alma Cornea-Ionescu, Ana Voileanu-Nicoară și Myriam Marbé au publicat metode de pian de mare folos, dată fiind dezvoltarea pe care a luat-o acest învățămînt în anii de după eliberare. Din enumerarea făcută, care nu a fost desigur exhaustivă, nu trebuie omisă lucrarea *Pianul* de prof. Alma Cornea-Ionescu [1], care, fără a fi propriu-zis o lucrare de metodică, tratează cu înțelegere și într-un spirit modern, cîteva probleme interesante pentru pedagogia pianului.

[1] Alma Cornea-Ionescu — *Pianul,* arta și maeștrii lui, Morawetz, Timișoara, 1937.

CAPITOLUL III

PROFESORUL ȘI ELEVUL

1. PROFESORUL

Metodica este, prin definiție, știința despre desfășurarea activității didactice în vederea predării către elevi a unui anumit sistem de cunoștințe. Prin urmare, este firesc ca printre problemele ei de bază să se afle și aceea referitoare la persoana profesorului, el fiind acela care o aplică în munca sa. De aceea în cadrul problemelor de metodică a pianului este necesară o examinare a însușirilor și pregătirii pe care profesorul de pian trebuie să le posede și a modului cum el trebuie să-și ducă munca pentru ca să răspundă cît mai bine sarcinilor sale.

Desigur că înainte de toate, profesorul de pian trebuie să îndeplinească condițiile generale cerute pedagogilor de orice specialitate : o bună pregătire profesională și generală și o ținută etică ireproșabilă. Aici ne vom fixa însă atenția în primul rînd asupra aspectelor și cerințelor specifice activității profesorului de muzică, și în particular a celui de pian.

In această privință trebuie relevată de la început deosebirea fundamentală care există între munca profesorului de pian —sau de oricare alt instrument — și aceea a profesorului de cultură generală provenind din caracterul de *lecție individuală,* necesară și obișnuită în învățămîntul instrumental. De aici decurge, pentru profesorul de instrument, cerința unei înțelegeri mai adînci a psihologiei copiilor și adolescenților (cu particularitățile lor de vîrstă și temperament) decît aceea necesară în cazul predării de la catedră.

Cea dintîi condiție pentru o muncă pedagogică reușită — pe lîngă cunoașterea teoretică și practică a materiei respective — este vocația pentru activitatea didactică. Această vocație se manifestă în dragostea pentru copii, în interesul viu, entuziasmul și optimismul cu care profesorul promovează munca și dezvoltarea elevilor, iar în cazul profeso-

rului de pian, în dorința de a face din fiecare elev un bun muzician și pianist.

Formarea de viitori interpreți, compozitori, muzicologi sau, la rîndul lor, profesori, este o muncă nobilă, interesantă și dătătoare de satisfacții. Profesorul se realizează și trăiește viața sa de creație în toți aceia pe care îi învață și îi aduce la un înalt grad de pregătire muzicală. Cu mulți ani în urmă, Louis Köhler, unul din cei mai de seamă pedagogi ai pianului din secolul trecut, spunea: „Prin învățămîntul său, profesorul este nemuritor; prin elevii săi el continuă să acționeze nemărginit".

În afară de aceasta, profesorul care are posibilități și aspirații de interpret trebuie să fie convins că și în cadrul activității didactice poate găsi ocazii pentru satisfacerea acestor aspirații, pe care conducerile școlilor de muzică ar trebui să le susțină și să le promoveze.

Forma specifică a muncii pedagogice dusă cu fiecare elev în parte, cere — și totodată face mai ușoară — stabilirea unei legături directe între profesor și elev. Ea dă profesorului o mai largă posibilitate de a cunoaște și influența pe elev, nu numai în ceea ce privește instrucția de specialitate, dar și din punct de vedere general uman. Pentru aceasta, pe lîngă o bogată cultură generală și muzicală, profesorul trebuie să posede trăsăturile de caracter și de voință, stăpînire de sine, consecvență, exactitate și punctualitate, simțul răspunderii și dragoste de muncă — pe scurt, toate acele însușiri a căror prezență caracterizează o structură etică superioară.

Prin însușirile sale, profesorul insuflă elevilor dragoste de muncă, seriozitate, interes pentru arta adevărată și nu pentru succese facile și efecte exterioare. Acest proces de influențare a elevilor se produce la fiecare lecție, la fiecare contact cu aceștia și este tot atît de important pentru formarea lor, ca însuși conținutul tehnic muzical al lecției.

Profesorul trebuie să știe să pătrundă în conștiința elevilor, să stimuleze gîndirea și sentimentele lor, să-i ridice și să-i poarte pe calea pasionantă a artei căreia i s-au dedicat. Pentru aceasta e necesară din partea lui o permanentă dăruire intelectuală și afectivă, fără de care nici o lecție nu poate fi convingătoare și nu-și atinge scopul. Eminentul chimist și profesor G. G. Longinescu (1869—1939) spunea cîndva: „Toată taina unei lecții bune stă în căldura sufletului. Trebuie să zbîrnîie sufletul profesorului ca să răsune strunele din sufletul școlarului". Elevii trebuie înarmați cu criterii științifice de apreciere a frumosului în artă, la nivelul lor de înțelegere în funcție de vîrstă și de posibilități. Elevii trebuie îndrumați să înțeleagă tot mai profund sensul operei de artă, rolul ei de cunoaștere a realității, modalitatea specifică de reflectare, îndeosebi în muzică, posibilitățile pe care le are arta de a influența, de a transforma conștiința oamenilor.

În acest sens, de un neprețuit folos pentru profesor este cunoașterea temeinică a principiilor esteticii marxiste.

Profesorul este dator să insufle elevilor înțelegere și dragoste pentru arta națională și totodată pentru creația valoroasă a tuturor popoarelor și din toate timpurile, pe care elevii trebuie învățați să o perceapă emoțional și să înțeleagă conținutul ei de idei. Influența educativă a profesorului trebuie să se extindă și asupra laturii morale a personalității elevilor.

Profesorul trebuie să cunoască aptitudinile, ca și lipsurile fiecărui elev, ceea ce presupune din partea sa un fin spirit de observație. Să recunoască tipul temperamental căruia îi aparține elevul, fiind totodată conștient cărui tip aparține el însuși. Supraveghind cu atenție deficiențele elevului, să se străduiască pe de altă parte să-i pună în valoare calitățile, astfel ca elevul să se simtă permanent susținut de o atitudine pozitivă, constructivă, încurajatoare.

În munca sa cu elevii, profesorul să tindă spre măiestrie pedagogică. Această măiestrie, prin care se înțelege capacitatea de a organiza și desfășura procesul pedagogic, se dezvoltă în decursul activității sale practice, care trebuie întregită însă printr-o continuă studiere a lucrărilor pedagogice generale și metodice de specialitate. Măiestria pedagogică se manifestă, între altele, prin priceperea de a formula pe înțelesul elevilor învățăturile predate, prin aplicarea adecvată și în spirit creator a procedeelor didactice și de specialitate, precum și prin capacitatea de a analiza rezultatele aplicării lor.

Intocmai cum în învățămîntul de cultură generală, profesorul își pregătește fiecare lecție înainte de a o preda în clasă, tot așa și profesorul de pian, oricît ar fi de experimentat, trebuie să-și pregătească lecția ce urmează să o țină. Corespunzător caracterului individual al lecției la instrument, această pregătire trebuie făcută în vederea fiecărui elev în parte.

Pregătirea prealabilă a lecției este îndeosebi necesară atunci cînd începe predarea unei piese noi. În acest caz, profesorul va analiza, întîi prin lectura textului, apoi prin descifrarea lui la pian, forma piesei, structurile melodice și ritmico-armonice, frazarea etc. Va examina digitația indicată, stabilind dacă este sau nu potrivită elevului. În cazul în care piesele nu au astfel de indicații, profesorul va căuta să găsească digitația cea mai adecvată și să o noteze în text. La fel va examina și pregăti în prealabil aspectele dinamice, agogice și ale pedalizării. Deoarece studiul unei piese nu se epuizează într-o singură zi, nici profesorul nu trebuie să examineze toate aceste probleme de la început, pregătirea prealabilă a lecțiilor făcîndu-se în raport cu cuprinsul fiecăreia în parte.

In pregătirea lecției, profesorul se va documenta și în privința datelor istorice și biografice în legătură cu compozitorul piesei ce se ia în studiu pentru ca, potrivit înaintării în învățămînt a elevului, el să cuprindă și aceste aspecte ale materialului muzical studiat.

In nici un caz, profesorul să nu înceapă abia la lecție examinarea unei piese noi, dibuind o dată cu elevul descifrarea și cunoașterea structurii ei. In afară de timpul pierdut în acest fel, nepregătirea prealabilă a lecției face o impresie penibilă asupra elevului și slăbește încrederea pe care acesta trebuie să o aibă în profesorul său.

Profesorul să dozeze efortul cerut după posibilitățile elevului. Exagerarea eforturilor, de care uneori este vinovat însuși elevul — un elev prea zelos și ambițios — poate duce la rezultate negative. „Experiența a dovedit că excitațiile supraliminare, adică acelea care întrec pragul superior al rezistenței nervoase, provoacă inhibiție în loc de excitație. Acest prag este desigur situat cu atît mai sus, cu cît avem de-a face cu un sistem nervos mai tare. Pentru menținerea echilibrului normal deci, dificultatea sarcinii trebuie să corespundă rezistenței nervoase. Dacă dificultatea întrece rezistența, se produc tulburări nervoase, care trec prin faze din ce în ce mai grave“ [1].

Deci profesorul trebuie să fie atent la astfel de cazuri, care nu sînt rare în învățămîntul instrumental unde se cere un studiu individual prelungit și să intervină la timp pentru păstrarea și în muncă a unei juste măsuri.

Profesorul să procedeze cu tact pedagogic, explicînd cu răbdare și calm; să evite emfaza și artificialitatea întrebuințînd un ton simplu, serios, dar prietenos și părintesc totodată, care poate fi punctat uneori — pentru destindere sau chiar pentru ilustrarea unei situații — cu puțin umor, dar fără a cădea în familiarism. Profesorul să explice *clar și motivat* indicațiile sale, expunînd problema cu inventivitate, pe diferite căi și din diferite laturi, rămînînd însă întotdeauna *concret*, fără generalități și fără un verbalism exagerat, care să scurteze doar durata lecției *la pian*.

Invățămîntul trebuie să se prezinte ca un proces de antrenare continuă a activității, de ridicare progresivă a posibilităților elevului la nivelul cerut. La studiul pieselor, profesorul să nu urmărească numai realizarea lor mecano-tehnică, ci și sesizarea de către elev a conținutului de idei al pieselor studiate. Il va ajuta în această direcție, sugerîndu-i imagini luate din viață, din natură sau din alte arte. Totodată, printr-o succintă analiză a formei și scriiturii piesei să se facă o aplicație directă și concretă a teoriei, pe care elevul și-o însușește la alte cursuri în cadrul școlii de muzică.

[1] V. Pavelcu — *Psihologie pedagogică*, Editura didactică și pedagogică, București, 1962, pag. 92.

Profesorul să facă rar uz de pedepse, și dimpotrivă, progresul oricît de modest al elevului trebuie să fie încurajat prin diferite mijloace: apreciere verbală, laudă în fața colegilor, notare corespunzătoare, prezentare în audiții publice ș. a., care să-l stimuleze spre realizări și mai bune.

O parte integrantă a procesului de învățămînt o constituie verificările periodice ale cunoștințelor, priceperilor și deprinderilor însușite de elevi. O formă foarte eficientă legată de verificare și care constituie totodată un puternic stimulent pentru activitatea ulterioară a elevilor, este aceea a analizelor trimestriale a muncii făcută în fața elevilor întregii clase și a colectivului catedrei.

Verificarea finală se face prin examenul de specialitate de la sfîrșitul fiecărui an școlar. O sarcină importantă a profesorului este pregătirea elevilor pentru acest examen. In învățămîntul pianului, examenul de specialitate constă în interpretarea unui material din planul de lucru al elevului, stabilit de la început în acest scop. In pregătirea materialului și cu deosebire în preajma examenului este necesară și se îmbină mai mult ca oricînd munca de predare a profesorului cu studiul individual al elevului, verificarea finală constituind pentru amîndoi o preocupare majoră.

Un mijloc folositor în vederea pregătirii pentru examen, prin care se anticipează în parte condițiile examenului, este repetiția generală a materialului respectiv *în prezența tuturor elevilor clasei*. Uneori auditoriul poate fi lărgit prin prezența unor profesori și elevi de la alte clase, ceea ce constituie pentru toți un rodnic schimb de experiență.

La aceste repetiții generale, rolul elevilor — este vorba aici numai de colegii de clasă — nu este însă pasiv. Lor li se va cere să urmărească atent prezentarea fiecărui elev în parte, notîndu-și — chiar în timpul execuției, pentru ca notațiile lor să fie personale — observațiile asupra modului cum elevul și-a susținut programul. După audierea întregii clase, elevii își vor expune pe rînd, pentru fiecare elev audiat în parte, observațiile notate, care se supun discuției.

Avantajele acestor preexamene, neformale, sînt multiple. In primul rînd, elevii se obișnuiesc cu un auditoriu mai larg — chiar dacă el este format numai din colegi — și astfel vor fi mai liniștiți, mai stăpîni pe sine, atunci cînd se vor afla în fața comisiei examinatoare.

In al doilea rînd, elevii învață să observe și să aprecieze în spirit științific-critic și în mod obiectiv interpretările colegilor ca și ale lor proprii. In același timp, ei își îmbogățesc cunoștințele pianistice prin urmărirea atentă și a altui material de studiu decît al lor propriu și învață să formuleze concret și precis constatările lor, iar profesorul are

prilejul să constate spiritul de observație, sensibilitatea și înțelegerea muzicală a elevilor. Experiența acestor audieri arată că, în majoritatea cazurilor, elevii arată destulă ascuțime critică și în general fără acea indulgență pe care ei o manifestă uneori pentru realizările lor proprii.

In sfîrșit, observațiile critice și autocritice ale elevilor și discutarea lor, sub conducerea profesorului, în colectivul clasei, contribuie la îmbunătățirea tuturor interpretărilor, la eliminarea deficiențelor remarcate și astfel la ridicarea nivelului general de prezentare la examenul real care urmează.

Profesorul trebuie să se facă respectat, dar și iubit de elevi, ceea ce este o condiție din cele mai importante pentru reușita muncii lui pedagogice. Misiunea lui nu trebuie să se limiteze la aceea de a învăța pe elev să cînte la pian ; mai mult decît atît, el trebuie să-l facă *să iubească muzica* nu numai să o studieze.

Consecvența este una din însușirile cerute profesorului, dar ea nu trebuie să degenereze în rigiditate. Profesorul trebuie să rămînă înțelegător față de anumite condiții ale vîrstei (adolescența sau preadolescența) sau alte împrejurări deosebite în care, la un moment dat, s-ar putea afla unul sau altul din elevii săi.

Violențele verbale nu își au locul în învățămîntul pianului, ca de altminteri în oricare alt învățămînt. De asemenea sarcasmele și observațiile descurajatoare. Așa de exemplu, nu este indicat a se spune elevului care se prezintă nesatisfăcător la lecție : „Tu nu vei deveni niciodată pianist !" Să i se spună mai curînd : „Dacă vrei să devii pianist, trebuie să lucrezi astfel . . ." Primul mod de a i se adresa îl demobilizează, cel de al doilea îl stimulează. Știința psihologiei arată că „orice stimul concretizat prin bunăvoință, simpatie, eventual prețuire, devine excitant pozitiv, iar stimulii cu tonalitate nefavorabilă, amenințătoare, devin semnale negative, de inhibare" [1].

Mai cu seamă la elevi mai sensibili, criticile prea violente pot da complexe de inferioritate din care ei să nu-și revină decît cu greutate. Uneori ironia fină poate constitui pentru elevi mari un mijloc de îndreptare a neglijenței, delăsării sau altor deficiențe ; dacă are și o nuanță de umor, ironia își atinge scopul fără să lezeze ca sarcasmul.

Nu ne putem opri de a cita cuvintele însuflețite pe care Alfredo Casella, cunoscutul pianist, compozitor și pedagog al pianului, le spune cu privire la modul cum elevul trebuie să simtă lecția :

„Lecția să fie pentru elev o zi de profundă bucurie, evenimentul esențial care îi luminează săptămîna și este așteptat cu nerăbdare. In nici un caz, lecția nu trebuie să fie aspră, distantă, rece, fără entuziasm, fără aderență la viață, mai mult o pedeapsă, decît o recompensă.

[1] V. Pavelcu — *Op. cit.*, pag. 108.

Lecția să fie un act de credință, celebrat într-o perfectă comuniune sufletească între profesor și elev, să fie pentru amîndoi o comună sforțare spre lumina unei cunoașteri mai bune, să fie plină de acea seninătate pe care numai revelația «frumosului» o poate da" [1].

Chiar și elevul constatat ca inapt pentru pian nu trebuie tratat altfel decît ceilalți elevi, atît timp cît el se află încă în școală, rămînînd ca prin notare sau la finele anului să se ia măsurile impuse de această constatare. Dar și în astfel de cazuri trebuie răbdare și așteptare, experiența dovedind că în dezvoltarea elevilor — atunci bineînțeles cînd nu există tare fizice sau psihice iremediabile, iar profesorul își dă osteneala necesară — acționează legea dialectică a acumulărilor cantitative lente, care la un moment dat pot duce la un îmbucurător și promițător salt calitativ.

In munca sa cu elevii, profesorul să nu se limiteze dogmatic la o anumită metodă — prea ades aceea pe care a urmat-o el însuși cînd a fost elev și student — ducînd astfel multe generații de elevi pe același drum unic, poate de mult depășit. Folosind aceleași principii generale de bază, metodele și sistemele de predare evoluează și ele, iar profesorul trebuie să țină permanent seama de mersul neîncetat ascendent al pedagogiei, al metodicii pianului, precum și al dezvoltării muzicii în genere.

Desigur că profesorul va imprima lecțiilor personalitatea sa și învățămintele rezultate din propria sa experiență. Totodată, dată fiind forma individuală a lecției, profesorul va trebui să diferențieze conținutul acesteia și procedeele aplicate de la elev la elev, după vîrsta, aptitudinile, temperamentul, ba și după puterile și rezistența lui fizică și nervoasă.

Admițînd pe de o parte acest caracter personal al lecțiilor și necesitatea diferențierii lor de la elev la elev, ar trebui pe de altă parte să dispară din concepția unor profesori, ca și din aceea a unor elevi și părinți, credința că ar exista, ca un secret exclusiv al cuiva, vreo metodă-minune pentru învățarea pianului ; afară într-adevăr de una singură, dar accesibilă tuturor : buna pregătire și munca pasionată și conștiincioasă a profesorului, laolaltă cu munca ordonată și stăruitoare a elevului.

Profesorul de pian, oricît ar socoti că este pregătit pentru a lucra cu elevii cei mai avansați, să nu disprețuiască și să nu refuze copiii mici. In această privință există o perfectă unanimitate de păreri în rîndurile pedagogilor, anume, că tocmai copilul mic, și în general începătorul, are nevoie de profesorul cel mai cultivat și mai experimentat. Aceasta deoarece *de aici*, de la începutul învățării pianului, se primesc

[1] Alfredo Casella — *Op. cit.*, pag. 166.

și se fixează priceperile și deprinderile bune sau, dimpotrivă, cele rele, de care elevul poate fi apoi numai cu greu dezvățat.

Cunoscutul pedagog german C. A. Martienssen amintește în această privință pe Friederich Wieck, profesorul lui Schumann, care deși își cîștigase o faimă mare ca profesor de pian — printre altele datorită celebrității propriei sale fiice, pianista Clara Wieck, cît și gloriei lui Schumann — continua să dea cu pasiune lecții începătorilor.

In aceeași ordine de idei este de observat că profesorul nu trebuie să se ocupe cu perdilecție de elevii excepționali. Este desigur mai ușor și mai dătător de satisfacții să lucrezi numai cu aceștia, dar este o *datorie* a profesorului ca să ajute și să ridice și elevi mai puțin dăruiți. Meritul său va fi cu atît mai mare, cu cît va obține rezultate bune și de la astfel de elevi. Lucrînd cu elevi mai puțin dotați, profesorul va fi nevoit să caute și să folosească mijloace și metode noi, care îi vor îmbogăți propria lui pregătire și experiență.

De altminteri nu întotdeauna munca cu elevi foarte talentați este cea mai ușoară. Cîteodată, astfel de elevi sînt greu de condus, deoarece ei consideră drumul gradat, progresiv, al învățămîntului ca o pedanterie care le frînează dezvoltarea. Elevii mai puțin strălucitori urmează de obicei mai disciplinat și mai conștiincios îndrumările profesorului, așa că dacă acesta se ocupă cu interes de acești elevi, de multe ori poate obține de la ei rezultate satisfăcătoare.

Profesorul să țină o legătură strînsă cu părinții elevilor (îndeosebi ai celor mai mici) pe care să-i îndrumeze asupra modului cum elevul trebuie să fie sprijinit și să aibă condiții bune de lucru pentru studiul său individual de acasă. Pe de altă parte, profesorul să se opună energic ori de cîte ori părinții, din proprie inițiativă, sau urmînd „sfaturile" altora, ar încerca să se suprapună muncii și indicațiilor sale.

După cum se va arăta mai departe, elevii trebuie să posede unele însușiri primare, fundamentale pentru învățămîntul pianului și anume: simț ritmic, auz muzical, muzicalitate și memorie muzicală. Cerute elevilor, aceste însușiri trebuie să le presupunem prezente în primul rînd la profesori, ca o condiție a eficienței muncii lor pedagogice. Presupunerea este întemeiată și în cele mai multe cazuri confirmată, căci pentru a fi cîștigat calificarea respectivă, profesorii au avut la rîndul lor nevoie de însușirile arătate. Deosebit de importante pentru profesor sînt simțul ritmic, auzul și memoria muzicală, deoarece numai cu ajutorul lor el poate controla și îndruma efectiv pe elev asupra justeței și calității sunetelor, precum și asupra ritmului și să sesizeze prompt și sigur greșelile elevului pentru a le corija.

Cunoscutul profesor de canto Everardi — citat de G. M. Kogan și valabil desigur și pentru profesorul de pian — afirma cu privire la auzul muzical: „Un profesor cu o ureche excelentă reprezintă întregul secret al unei predări corecte".

O problemă asupra căreia se revine frecvent în literatura de specialitate, este aceea privitoare la capacitatea interpretativă proprie a profesorului. Sînt pedagogi care susțin că profesorul de pian trebuie să fie un „pianist autentic", „interpret și pedagog", punînd și condiția „interpretării de către profesor a diferitelor lucrări în curs de studiu". Astfel, printre alții, profesorul Andrei Stoianov de la Conservatorul din Sofia scrie:

„Numai acel profesor care singur a mers pe drumul adevăratei arte pianistice și îi cunoaște întortochierile și dificultățile este apt pentru a îndruma elevul pe acest drum. Numai acela este apt pentru aceasta, care el însuși a cîntat compoziția dată, care poate afirma că o cunoaște și îi știe toate particularitățile ei de natură tehnică și muzicală. Cum ar putea oare profesorul să indice, de exemplu, cea mai bună digitație sau cea mai adecvată pedalizare, dacă el însuși nu a executat-o niciodată?" [1]

Desigur, în aceste cerințe există o bună parte de adevăr, iar baza autorității unui profesor de pian este aceea de muzician-pianist, un muzician efectiv, de la care elevul să simtă că poate învăța multe. De fapt se constată însă, și nu numai la noi, ci și în țări cu mai veche cultură muzicală, că în general profesorii de pian nu sînt și pianiști executanți. Este însă în adevăr dificil ca pianiștii aflați în plină activitate concertistică să îndeplinească și o muncă curentă de profesor. Concertistul este prea mult ocupat cu pregătirea și menținerea repertoriului său, de prezentarea sa în fața publicului, totodată și ades în deplasare, pentru a avea destul timp și răbdare pentru o activitate didactică susținută.

Astfel — în afară de pianiști care au avut o activitate concertistică, dar din diferite motive au încetat-o și care, dacă au și aptitudini pedagogice, ar putea fi cei mai buni profesori — rămîn pentru munca didactică aceia care, dintr-o cauză sau alta nu s-au situat printre interpreți. Cerința unei oarecari activități interpretative a profesorilor de instrument este însă reală și necesară pentru desfășurarea unui învățămînt care să aibă la baza sa și o experiență proprie. Trebuie să se evite însă exagerări în formularea acestei cerințe, cum sînt condițiile imperative citate mai înainte.

Intr-adevăr, nu este necesar ca profesorul să poată interpreta efectiv toate piesele pe care trebuie să le lucreze în decursul anilor cu elevii săi. Este suficient dacă, printr-o activitate pianistică moderată, dar prezentă și de bună calitate, el își menține vie, își aprofundează și per-

[1] Andrei Stoianov — *Metodica na obucenieto po piano*, Editura Nauka i Izkustvo, Sofia, 1957, pag. 7.

fecționează continuu tehnica și capacitatea interpretativă ; cunoaște din exercițiu și studiu propriu dificultățile și modul de rezolvare practică a problemelor ce apar în fața executantului. In felul acesta, chiar pentru lucrări care nu au fost efectiv cîntate de el, profesorul va putea da elevului indicații precise, verificate prin propria sa experiență.

In scopul ridicării profesionale a cadrelor de specialitate din școlile de muzică există cercuri metodice. Activitatea acestor cercuri ar fi mult îmbogățită dacă aici, în sensul celor precedente, unii dintre profesori s-ar afirma și ca interpreți. Totodată ar trebui să se creeze posibilități ca profesorii să apară din cînd în cînd și în public, ca soliști sau în ansambluri de cameră, în concerte organizate de școli, care să vadă în aceste manifestări muzicale ale profesorilor un interes didactic de egală importanță cu acela al audițiilor publice ale elevilor.

Această activitate de interpreți a profesorilor de la școlile de muzică din țară, pe lîngă marea sa însemnătate pentru învățămînt, va folosi și la ridicarea vieții muzicale din localitatea în care concertiștii români și străini vin mai rar sau chiar de loc, constituind astfel un factor prețios în dezvoltarea culturală a țării.

In aceeași ordine de idei, dacă nu se poate pretinde ca profesorul să posede în repertoriul său toate piesele pe care elevii le au în studiu, o cerință justificată este însă aceea, ca el să aibă o largă cunoaștere a literaturii pianistice din toate epocile și de toate genurile și stilurile. Aceasta îl va ajuta să știe să aleagă pentru fiecare elev (și pe fiecare treaptă a dezvoltării acestuia) piesele cele mai potrivite, care să-i pună în valoare calitățile, sau care să-l determine să-și învingă deficiențele. Alegerea materialului de studiu în mod mecanic și întotdeauna același în fiecare nouă serie de elevi, sărăcește orizontul muzical al școlii, implicit deci și pe acela al elevilor. Sub acest din urmă aspect, cunoașterea literaturii pianistice permite profesorului să conducă și formarea muzicală generală a elevilor astfel ca ea să nu rămînă limitată doar la sarcinile școlare curente.

Pe de altă parte, profesorul trebuie să evite a da elevilor spre studiu piese interesante din unele puncte de vedere, dar fără folos didactic sau care le depășesc posibilitățile. Profesorul trebuie să reziste la insistențele acelor elevi care, ades din tendințe străine de mersul normal, gradat, al învățămîntului, cer să li se dea spre studiu cîte o piesă mai „strălucitoare", dar nepotrivită pentru ei.

In sfîrșit, și profesorul, cel chemat să învețe pe alții, are mereu, el însuși, de învățat. In acest scop, profesorul trebuie să cerceteze neconcenit literatura de specialitate, să frecventeze manifestările muzicale (nu numai de pian), să urmărească audițiile elevilor (și de la alte școli și clase), și să depună un interes viu și permanent în lărgirea culturii sale generale pe tărîm artistic, științific și ideologic.

In toate problemele muncii sale, profesorul să se sprijine și să sprijine la rîndul său colectivul profesorilor de la școala la care funcționează. Colectivul constituie mijlocul cel mai eficace pentru schimbul de experiență și pentru perfecționarea muncii fiecărui profesor în parte și a tuturor împreună, spre realizarea optimă a țelurilor înalte pe care le urmărește învățămîntul muzical.

2. ELEVUL

Procesul predării pianului depinde pe de o parte de pregătirea și munca profesorului, pe de altă parte de munca și însușirile elevului. Oricît de complet și de perfect ar fi îndeplinite condițiile cerute profesorului, acesta nu va putea obține rezultatele urmărite, dacă elevul nu va îndeplini, la rîndul său, anumite condiții. Desigur că condiția primordială este o bună sănătate fizică și psihică, indispensabilă învățămîntului de orice natură și de orice specialitate.

De aceste condiții generale nu ne vom ocupa aici, ci numai de acelea specifice învățării pianului, și anume, în vederea unei activități profesionale. Este necesar a se face această distincție, deoarece există și acea categorie de elevi care învață un instrument numai de dragul muzicii, ca o completare la cultura lor generală și estetică. Desigur, că în cazul acestor elevi, care se întîlnesc în școlile generale de muzică, iar dintre tineri și maturi în școlile populare de artă, condițiile de primire sînt mai ușoare, iar exigențele învățămîntului mai reduse.

Aici ne vom ocupa însă de problema copiilor care din dorința lor — de fapt adesea din dorința părinților — se îndreaptă spre învățămîntul muzical, respectiv al pianului, cu intenția de a se dedica integral acestei activități. In acest caz, condițiile de primire trebuie să fie destul de severe, trebuie să se aibă grijă de o serioasă selecție a elevilor. Aceasta nu numai din punctul de vedere și în interesul școlilor respective, care nu trebuie să ocupe locurile lor limitate cu copii care nu vor putea da rezultate, ci și din acela — în general neglijat — al copiilor înșiși, care trebuie feriți de la început să o ia pe un drum greșit, pe un drum pentru care ei nu posedă predispozițiile necesare, ratîndu-li-se viitorul.

S-a amintit, ca o condiție primordială pentru orice învățămînt, o bună sănătate a elevului. Pentru învățămîntul pianului se cere nu numai sănătate, ci și o anumită vigoare fizică, pianul fiind printre instru-

mentele muzicale care cer din partea executantului forțe puternice, o mare cheltuială de energie și, în special, mîini bine conformate. Pianiști rămași cu o constituție fizică mai slabă, cu mîini insuficient dezvoltate, nu se vor putea ridica niciodată la performanțele cerute de pianistica modernă.

Totuși, dacă celelalte însușiri necesare sînt prezente, iar insuficiențele fizice nu sînt prea pronunțate, elevii claselor de pian vor putea avea un cîmp de activitate destul de larg și de interesant ca pedagogi, compozitori și muzicologi, pianul fiind instrumentul cu cele mai ample posibilități de cercetare și expunere a creației muzicale de toate genurile. Pentru acest motiv și dat fiind că dezvoltarea fizică a copiilor nu poate fi complet și definitiv prevăzută de la început, ea putîndu-se îmbunătăți cu timpul — în afară de cazuri extreme, deosebit de defavorabile — condițiile de vigoare fizică și bună dezvoltare a mîinilor nu trebuie să fie de la început eliminatorii. Este însă necesar ca profesorul să aibă permanent atenția îndreptată asupra acestor cazuri și să sprijine, după posibilități, remedierea eventualelor deficiențe: de exemplu, prin practicarea de sporturi, compatibile cu grija pentru brațe, mîini și degete, precum și exerciții speciale de gimnastică. Dar dacă în decursul cîtorva ani deficiențele persistă, profesorul are datoria să intervină pentru ca elevul să nu continue un învățămînt fără perspective de viitor.

In ce privește însușirile specifice și necesare învățămîntului pianului se spune adesea că copilul care este destinat acestui învățămînt trebuie să aibă *talent,* sau cel puțin *aptitudini* pentru pian. Dar talentul înseamnă un complex de aptitudini, armonios îmbinate și ajunse la un înalt grad de dezvoltare, astfel că despre talent nu poate fi vorba la un copil care abia *începe* studiul pianului. Iar aptitudinile înseși cer o anumită activitate care să le solicite și să le dezvolte, ceea ce se face abia în procesul învățării. De aceea, singurul lucru despre care se poate vorbi la început, este constatarea existenței unor anumite *predispoziții* favorabile, de natură psiho-anatomo-fiziologică, și ca atare înnăscute.

Totuși, la vîrsta la care urmează să înceapă un învățămînt muzical, copilul nu este lipsit de orice învățătură și deprinderi, inclusiv unele de natură muzicală. Familia, copiii din vecini și de la grădiniță, radioul, televizorul, cinematograful, toate acestea sînt surse din care copiii capătă, încă înainte să meargă la școală, numeroase informații care contribuie le dezvoltarea predispozițiilor inițiale. In felul acesta li se formează de timpuriu anumite *însușiri* favorabile începerii unui învățămînt muzical.

Dintre aceste însușiri — care dezvoltîndu-se devin *aptitudini* — cele mai importante sînt: simțul ritmic, auzul muzical, sensibilitatea muzicală și muzicalitatea, memoria muzicală, precum și înclinația pentru muncă.

Simțul ritmului se găsește aproape la orice copil normal dezvoltat. Originile sale se află în fenomenele fiziologice fundamentale ale pulsului și respirației. Jocurile copiilor au de asemenea în general un caracter ritmic. Cerințele respective ale muzicii sînt — firește — mult mai complexe și mai stricte. Muzica cere nu numai menținerea unei regularități metronomice în succesiunea sunetelor, dar și simțul alternanței în timp a înălțimilor și valorilor acestora, cu accentele lor.

Auzul muzical constă în capacitatea de a recunoaște sunetele muzicale după înălțimea și timbrul lor iar într-o formă dezvoltată, aptitudinea de a percepe sensul succesiunii notelor într-o lucrare muzicală. Practica face deosebire între auzul muzical absolut și cel relativ. Auzul muzical absolut este adesea supraapreciat. Pedagogi renumiți (ca C. A. Martienssen, Maurice Chevais, Neuhaus și alții) subliniază că posesia unui auz absolut *nu este o condiție necesară* pentru a deveni un bun muzician. Intr-adevăr, muzica nu are de-a face cu sunete izolate, ci cu *raporturi sonore*. De aceea este indispensabilă, dar și suficientă, posedarea unui *auz relativ* bun, a capacității de a recunoaște un sunet în raport cu altele.

De altfel, auzul absolut se întîlnește atît de rar încît prezența lui nu poate constitui o cerință generală pentru muzicieni. Auzul muzical relativ este îndestulător pentru a sesiza spiritul unei piese muzicale și detaliile ei: intervale, acorduri, modulații și justețea expresivă. Totuși, elevul cu auz absolut este avantajat la lecțiile de solfegiu și la dictat muzical.

Problema auzului muzical nu se referă însă numai la auzul fizic, ci și la așa-numitul *auz interior*. Acesta constă în capacitatea de *a ne imagina* sunetele în desfășurarea lor melodică, armonică și ritmică. In sensul cel mai complet aceasta înseamnă „a gîndi" în sunete și combinațiile lor, „a auzi" un text muzical la simpla lectură (fără a-l descifra la instrument), întocmai cum gîndirea propriu-zisă se desfășoară fără pronunțare (orală) de cuvinte și fraze.

Dezvoltarea acestui auz interior reprezintă una din cele mai importante cerințe în învățămîntul pianului. El nu poate fi numărat printre însușirile inițiale, auzul interior formîndu-se și dezvoltîndu-se abia pe parcursul învățămîntului muzical.

Prin *sensibilitate muzicală* se înțelege atitudinea afectivă interesată a copilului pentru o muzică pe care o aude. Din ea se dezvoltă *muzicalitatea,* care constă în înțelegerea inițial pasivă, apoi și activă, pentru ansamblul tonului just și de calitate, a liniei melodice, a frazării și a expresivității într-o execuție muzicală. La copilul cu predispoziții pentru muzică, sensibilitatea muzicală și muzicalitatea se manifestă prin perceperea și reținerea unor motive sau teme muzicale care îi plac și prin dorința și încercările de a le reda.

Problema auzului muzical, de aici și a muzicalității, este în strîns raport cu aceea a *memoriei muzicale*. Intr-adevăr, auzul muzical este în ultimă instanță un efect de memorie : memoria sunetelor și a raporturilor de înălțime și culoare dintre ele. Dar memoria muzicală cere mai mult, și anume, păstrarea în conștiință și capacitatea de a reproduce înlănțuiri lungi și complexe de sunete în desfășurarea lor melodică, armonică, contrapunctică, ritmică și dinamică.

Memoria muzicală se dezvoltă prin exercițiu și practică. Ea trebuie formată de la primele lecții de pian. In afară de scopurile ei mai depărtate — între altele cîntatul fără note — memoria muzicală eliberează elevul de necesitatea de a privi și urmări neîncetat notele, el putîndu-se astfel concentra asupra realizării tehnico-muzicale. S-a citat în capitolul precedent ceea ce Fr. Couperin recomanda încă acum 250 de ani în această privință.

Printre însușirile fundamentale cerute elevilor s-a menționat și *înclinația pentru muncă*. Această cerință, pe care o pune de altfel orice activitate, are o deosebită importanță în învățămîntul instrumental, unde elevul trebuie să exerseze și să studieze zilnic multe ore pentru ca să-și formeze și să-și mențină deprinderile tehnice. Aceasta deosebit de munca cerută de materiile muzicale teoretice, precum și de învățămîntul de cultură generală pe care elevul îl mai urmează concomitent.

Toți pedagogii pianului — și ai altor instrumente — sînt de acord în a constata că prima condiție pentru reușita învățămîntului respectiv rezidă în puterea și dragostea de muncă a elevului. Principalul fapt constatat la elevii considerați ca talentați, este că ei muncesc deosebit de mult, că arată o atracție încordată și pasionată pentru muncă. Dimpotrivă, în toate școlile se cunosc elevi cu însușiri și posibilități muzicale, dar care nu realizează ceea ce s-ar putea aștepta de la ei și nu sînt numărați printre cei talentați, din cauză că le lipsește sîrguința la muncă a celor dintîi.

Elevii își fac întotdeauna visuri frumoase asupra activității și succeselor lor viitoare. Este natural și bine aceasta, dar ei trebuie să știe totodată că visele nu se realizează doar „visînd", ci numai prin aplecarea serioasă și conștientă asupra învățăturii, numai prin muncă intensă și perseverentă.

Se poate constata dacă însușirile arătate ca necesare pentru învățămîntul pianului există sau nu la un copil ce se îndreaptă spre acest învățămînt, prin anumite probe. Probele sînt însă sigur concludente numai în cazuri extreme, fie de completă inaptitudine, fie, dimpotrivă, de calități excepționale. In cazurile cele mai obișnuite, rezultatele probelor trebuie privite cu prudență, ele depinzînd mult de condițiile de viață ale copilului, de mediul muzical sau nemuzical, cultivat sau necultivat în care trăiește, dacă vine de la oraș sau de la țară, precum și de o eventuală pregătire muzicală prealabilă.

La această examinare trebuie să se țină seama, pe cît posibil și în măsura în care acest lucru poate fi observat de la început, și de tipul temperamental căruia îi aparține copilul. Se disting tipurile : emotiv, imaginativ și pasiv, desigur nu întotdeauna absolut pure. Cel mai sensibil față de muzică este tipul emotiv, dar în același timp copilul poate lăsa o impresie de insuficiență din cauza inhibiției de care poate fi cuprins în fața examinatorilor. Copilul imaginativ este deosebit de vioi și de convingător. Copilul de tipul pasiv se arată întîrziat în sensibilitatea și interesul său pentru muzică, dar această pasivitate este rară și în general numai relativă. La copii sănătoși, pasivitatea dispare cu timpul prin contactul cu colegii și datorită muncii și sarcinilor școlare, așa că în sine ea nu trebuie să constituie un motiv de eliminare.

S-au arătat pînă aici îndeosebi însușirile cerute viitorului elev în vederea începerii învățămîntului pianului. Devenind elev, însușirile inițiale, continuu și rațional solicitate prin activitatea școlară, se dezvoltă mereu spre a deveni reale aptitudini. Ca să ajungă aici elevul trebuie să fie nu numai muncitor, dar și *ordonat* în muncă. Să participe cu interes — și modestie totodată — la munca în colectiv, așa cum se practică în învățămîntul muzical : la acompaniamente, în formații de cameră și orchestrale, în ansamblu coral.

In sfîrșit, elevul nu trebuie să neglijeze învățămîntul de cultură generală sub cuvînt că își dedică tot timpul și toate puterile sale muzicii și pianului. Muzicianul nu trebuie să rămînă un unilateral, un limitat la specialitatea sa. Viitorul pianist trebuie să știe că nu va putea fi un artist autentic sau să îndeplinească o activitate valoroasă în oricare alt domeniu al muzicii, dacă o dată cu învățarea pianului el nu-și va însuși și o cultură generală temeinică.

CAPITOLUL IV

MIŞCĂRILE ŞI FORŢELE ÎN CÎNTATUL LA PIAN

1. FIZIOLOGIA CÎNTATULUI LA PIAN

Din punct de vedere fizic, cîntatul la instrumente este o acţiune mecanică, ce se manifestă prin mişcări, forţe şi un consum corespunzător de energie. Prin largile sale posibilităţi sonore, pianul poate satisface cerinţele acustice ale unei săli mari, poate nu numai să însoţească ci chiar să domine o orchestră întreagă, dar pentru aceasta cere şi executantului — mai mult ca alte instrumente — mişcări ample şi adesea — în funcţie de caracterul piesei — forţe importante.

La clavicord şi clavecin, instrumente care au precedat pianul, cerinţele acţiunii mecanice erau mult mai moderate. In primul rînd, aceste instrumente aveau un ambitus foarte redus, iniţial numai de trei octave, clapele fiind totodată mai scurte şi mai înguste ca ale pianului. Acordurile erau rar folosite. De aceea mişcările laterale ale braţelor şi mîinilor, precum şi extensia degetelor rămîneau limitate. In al doilea rînd, la clavecin, neexistînd posibilitatea varierii dinamice — la clavicord era neînsemnată —, forţa necesară atacării unei clape era slabă, atît cît trebuia pentru ca pana să ciupească coardele, care erau şi destul de subţiri. Pentru acelaşi motiv al imposibilităţii nuanţării, nu era nevoie să se atace clapele mai de sus, fiind întotdeauna suficientă acţionarea lor din imediata apropiere, chiar din atingerea lor prealabilă. In al treilea rînd, dat fiind că multă vreme degetul mare şi cel mic nu au fost folosite, o mînă acţiona simultan cel mult trei clape.

Corespunzător acestor cerinţe reduse ale clavicordului şi clavecinului, ambele instrumente de cameră, precum şi stilul moderat al epocii, cîntatul la aceste instrumente necesita mişcări de mică anvergură şi folosirea unor forţe moderate. Cu timpul însă clavecinul şi-a mărit ambitusul, apoi a apărut pianul, instrument esenţial diferit de acelea de mai înainte şi care în mod natural trebuia să pună alte cerinţe executantului. Totuşi pedagogii şi metodiştii pianului au continuat multă vreme să facă din lipsa de necesitate a unor mişcări mai largi şi a folosirii unor forţe mai importante *o condiţie;* au continuat să predea şi să ceară execuţia la pian cu mişcări cît mai limitate, implicit deci şi aplicarea de către executant a unor forţe reduse.

De exemplu, în *Metoda de pian* din 1828 a renumitului pedagog din acea vreme J. N. Hummel era scris: „Orice mişcare mai vie a cotului şi a mîinii trebuie evitată; muşchii acestora nu trebuie solicitaţi mai mult decît o cere o ţinută liberă şi liniştită a mîinilor."

Pe la mijlocul secolului al XIX-lea apare în fizică noţiunea de energie, care se răspîndeşte apoi în mod mecanicist şi metafizic în mai toate celelalte domenii ale ştiinţei şi activităţii umane. Inţelegînd-o greşit, metodiştii pianului au preconizat şi condiţia maximei economii de energie, deci limitarea forţelor puse în joc de cîntatul la pian. Cu drept cuvînt, pianistul G. M. Kogan ironizează această concepţie, susţinută şi azi cîteodată, spunînd că „pentru a cheltui minimum de energie, cel mai simplu lucru este să nu cîntăm de loc la pian" [1]. Intr-adevăr, problema nu se poate pune în sensul „minimului" de energie folosită ca scop în sine; se poate cere numai ca energia consumată să fie pe măsura scopului, iar pianistul să fie totodată capabil să desfăşoare şi un „maximum" de forţe şi de energie, atunci cînd conţinutul şi factura piesei o solicită.

Intre timp, pianul s-a dezvoltat şi perfecţionat mult, devenind un instrument amplu, cu o claviatură care depăşeşte şapte octave. Mulţumită introducerii ramei de fier, coardele au putut fi îngroşate şi totodată întinse mai puternic, ceea ce a necesitat însă mărirea forţei de percuţie. De aici s-a ajuns la adoptarea mecanicii engleze, care dădea ciocănelelor un impuls mai puternic. Mecanica engleză, precum şi dublul eşapament al lui Erard, introduse şi generalizate concomitent, au mărit însă aproape de trei ori forţa necesară acţionării unei clape.

Pe de altă parte, de la Beethoven şi romantici încoace, factura creaţiei pentru pian a evoluat şi ea, devenind mai orchestrală, cu acorduri bogate, salturi mari şi ample varieri dinamice, cerînd din partea interpreţilor temperament, condiţie fizică şi forţe incomparabil mai puternice decît acelea care au fost suficiente mai înainte pentru fraza muzicală a lui Haydn sau Mozart de pildă.

Astfel, cu sau fără voia majorităţii pedagogilor care mai întîrziau în a preda cîntatul la pian numai din degete sau cel mult cu mişcarea limitată a mîinii şi antebraţului, pianiştii au trebuit să se adapteze acestor noi cerinţe ale pianului şi pianisticii şi să folosească o tehnică

[1] G. M. Kogan — *La porţile măiestriei,* Editura muzicală, 1963, pag. 22.

amplă, masivă, în care interveneau brațul întreg, inclusiv omoplatul și musculatura dorsală. Virtuozii pianiști, în frunte cu Liszt, care s-au succedat în secolul al XIX-lea, au reușit pe această nouă cale. Însă pianiștii cu mai puțină personalitate și mai cu seamă elevii de toate gradele, cărora li se preda mai departe tehnica limitată, statică, de mai înainte, pe lîngă faptul că nu obțineau rezultate la înălțimea noilor cerințe, ajungeau ades la crispări, crampe și chiar îmbolnăviri musculare și nervoase grave.

Ieșirea din acest impas s-a produs prin intervenția unor medici, urmați de muzicieni și pedagogi care, analizînd condițiile anatomo-fiziologice ale cîntatului la pian, au ajuns la anumite concluzii și au dat anumite recomandări, pentru evitarea îmbolnăvirilor. Acești cercetători au crezut că pe baza acelor condiții să formuleze noi principii și metode pretins „raționale" și „naturale" pentru cîntatul la pian. Astfel s-a născut în metodica pianului școala anatomo-fiziologică, despre care s-a vorbit la capitolul al II-lea.

Concepția care stă la baza acestor metode, anume că pianistul, cunoscînd amănunțit anatomia și mecanismul aparatului locomotor uman ar putea să comande direct elementelor acestuia, să dicteze de-a dreptul fiecărui mușchi și fiecărei articulații în parte mișcările pe care le-ar socoti ca cele mai avantajoase pentru cîntat, este nefundată. Într-adevăr, actele de voință ale omului — subliniem că este vorba aici de actele *chinestezice* [1], de voința lui de a face anumite mișcări — nu se transmit conștient și nemijlocit mușchilor care trebuie să le efectueze, ci se dă numai impulsul pentru mișcările voite. Comenzile parțiale și de ansamblu către elementele executoare: mușchi, tendoane, oase, articulații, se realizează apoi printr-un proces nervos intern, comandat de cerebel (creierul mic), de care nu sîntem conștienți. Așa, de exemplu, dacă voim să ridicăm o greutate nu comandăm direct bicepsului să se contracte, ci îndreptarea voinței noastre spre acest scop va produce contractarea în mod automat, împreună cu toate celelalte acțiuni fiziologice necesare ridicării greutății.

Bineînțeles că tot acest automatism intern se constituie treptat, începînd de la mișcările cele mai simple ale copilului mic și mergînd progresiv spre mișcări tot mai complexe, așa cum le cer diferite activități fizice ale omului. Prin experiență și repetare se formează astfel, în sistemul nervos central, legăturile temporare și stereotipurile dinamice care stau la baza *deprinderilor*.

[1] *Chinestezic* are o dublă accepțiune. 1. Simțul intern asupra poziției și mișcării membrelor corpului și a articulațiilor, asupra încordării sau relaxării mușchilor. In termeni de specialitate: simțul „osteo-articular" sau „proprioceptiv". 2. Actul locomotor.

Psihologia experimentală precizează în această privință: „In toate cazurile, puterea voinței se referă numai *la începutul* sau *la impulsul către act* și la sfîrșitul lui, ca și la intensificarea sau slăbirea mișcării. Mișcarea propriu-zisă se face fără vreo intervenție ulterioară a voinței, fiind repetarea reală a ceea ce s-a făcut *de mii de ori*..." [1]

Cu aplicare la pian se poate deci spune că voința conștientă este îndreptată numai asupra *actului*, a începutului, intensității și duratei sale. Putem gîndi de exemplu: „Atac *piano* clapa *sol*$_2$"; „execut *ff* acordul *do-mi-sol*"; „apăs pedala stîngă", și toate acestea cu duratele dorite. Urmează comenzile de detaliu către grupările de mușchi executante, inclusiv fixarea articulațiilor corespunzătoare — care tot prin acțiunea anumitor mușchi se realizează — acestea îndeplinindu-se intern, în mod automat și inconștient. De aici nu rezultă că nu se pot da anumite directive acțiunilor interne, sau că nu putem interveni în orice moment, dacă voința noastră se manifestă explicit în acest sens; de exemplu, dacă dorim ca un anume atac la pian să pornească din umăr, din încheietura mîinii sau numai din degete, sau atunci cînd pe parcursul mișcării devine necesar să introducem o corectare sau schimbare oarecare, dar și de astă dată fără a comanda nemijlocit mușchilor respectivi.

Toate cele arătate se vor realiza, bineînțeles, numai dacă — așa cum s-a accentuat mai înainte — *s-au format mai întîi deprinderile* respective, care „din punct de vedere fiziologic apar ca rezultat al unei anumite organizări dinamice a activității corticale" [2].

La un grad mai înalt de experiență și deprinderi, automatismul nu se oprește la acte elementare, ca acelea din exemplele date, ci ajunge să cuprindă figuri tehnice din ce în ce mai complexe și să se extindă pînă în sfera execuției muzical-artistice. Formarea acestor deprinderi și a acestei experiențe este tocmai scopul învățării și al exersării la pian.

Concepțiile mecaniciste, ca și acelea anatomo-fiziologice au fost aduse în limitele lor raționale prin cercetările și realizările psiho-fiziologiei moderne, la care teoria reflexelor condiționate a constituit un mare pas înainte. După cum se cunoaște, psiho-fiziologia leagă indisolubil toate acțiunile fizice ale omului de funcțiunile sistemului nervos central — deci și cîntatul la pian în măsura în care acest cîntat este o acțiune fizică. Cu atît mai mare și mai importantă este contribuția cerebrală, cu cît execuția la pian înseamnă în esență a înțelege, a prelucra și a reda conținutul de idei al unei piese muzicale.

[1] *Tratat de psihologie experimentală* sub redacția Prof. Al. Roșca, Editura Academiei, București, 1963, pag. 519.
[2] *Tratat de psihologie experimentală*, pag. 519.

Potrivit acestei concepţii, procesul cîntatului la pian poate fi expus succint în modul următor: într-o primă fază se produce perceperea vizuală succesivă a textului, cu transmiterea lui ascendentă prin nervii sensoriali (aferenţi) la centri corespunzători ai creierului, rezultînd de aici o reprezentare a conţinutului melodic, armonic şi ritmic al piesei. In faza a doua, imediat următoare celei dintîi, se produc mişcările execuţiei fizice (locomotoare) la instrument, ca urmare a impulsurilor primite de la centrii motori din creier şi transmise descendent prin nervii motori (eferenţi) la grupele musculare corespunzătoare ale braţelor, mîinilor şi degetelor.

In cazul execuţiei din memorie a unei piese cunoscute, faza perceperii vizuale este înlocuită prin reprezentarea directă (în succesiunea necesară) a conţinutului muzical al piesei, după care impulsurile motoare se produc la fel ca în cazul textului citit.

Concomitent cu acţiunea motorie descrisă se produce şi acţiunea inversă — informarea creierului asupra realizării mişcărilor comandate. Fiecare modificare în tensiunea muşchilor, în poziţia oaselor, şi articulaţiilor, rezultate ca urmare a mişcărilor efectuate, fiecare atingere a vîrfului degetelor cu clapele pianului, se comunică creierului printr-un sistem de semnalizare foarte fin şi complex. Primele, prin semnalizarea chinestezică, atingerile clapelor prin semnalizarea tactilă, fiecare din aceste semnalizări fiind efectuată de alte grupe de nervi senzoriali.

La semnalizările chinestezice şi tactile se adaugă şi cele auditive, prin care executantul este informat şi de rezultatul sonor al fiecăreia din mişcările sale. Semnalizarea auditivă — care constituie *autoascultarea* — are cea mai mare importanţă în execuţia la instrument, deoarece datorită acesteia interpretul află cum au răspuns intenţiilor sale muzicale mişcările efectuate.

Aşadar, în execuţia la pian se desfăşoară un proces complex de acţiune-reacţiune, care merge de la text la creier, de la creier la claviatură, şi de la aceasta, trecînd şi prin sfera auditivă, înapoi la creier. Imprimarea în conştiinţă, spre automatizarea cît mai deplină a acestui proces, rezultă din deprinderile cîştigate prin studiu şi repetare, iar mai tîrziu din activitatea pianistică practică.

Ca atare aceste deprinderi pot fi caracterizate ca reflexe condiţionate, ce se constituie treptat şi în timp, prin antrenament continuu şi îndelungat. Antrenamentul trebuie să se facă iniţial cu participarea conştiinţei, prin precizarea clară a scopului tehnic şi muzical urmărit, precum şi cu un autocontrol permanent. Pe măsura antrenamentului şi a experienţei dobîndite, reflexele condiţionate se întăresc şi se stabilizează, începînd să acţioneze chiar fără participarea conştiinţei, ceea ce înseamnă că s-a ajuns la automatizarea mişcărilor cîntatului la pian.

2. ACŢIUNEA ŞI RELAXAREA

Forţa principală care acţionează în cîntatul la pian este *forţa musculară*. Fără a intra în detalii anatomice, se poate spune că muşchii sînt ţesuturi organice fibroase, avînd proprietatea de a se contracta sau de a se relaxa, sub comanda unor influxuri nervoase — pe care fiziologia le asimilează unor curenţi electrici — venite de la sistemul nervos central (creier şi măduva spinării), prin aşa-numiţii nervi motori. Contractarea muşchiului produce o forţă de tracţiune determinînd rotirea în jurul articulaţiei respective, a unuia sau a ambelor oase de care muşchiul este prins prin aşa-numitele tendoane.

Ţesutul muscular este străbătut de filamente de nervi, nervi motori şi nervi sensoriali, aceştia din urmă fiind aceia care informează creierul despre starea de tensiune sau de relaxare a muşchiului (simţul chinestezic).

Prin mişcarea membrului respectiv (braţ, antebraţ, mînă, deget), provocată de contracţia muşchiului, s-a efectuat ceea ce în fizică se numeşte *lucru mecanic*, care, ca întotdeauna, este condiţionat şi însoţit de un consum de energie. Muşchiul ia şi cheltuieşte această energie din cea înmagazinată în propriul său ţesut sub forma anumitor substanţe bio-chimice, provenite din alimentaţie. Dacă consumul depăşeşte influxul alimentar parvenit muşchiului într-un interval de timp (prin mijlocirea circulaţiei sanguine), plus rezervele acumulate, dacă totodată rezidurile cu efecte toxice ale substanţelor alimentare consumate în muşchi ca într-un fel de combustiune nu au avut timp să fie în întregime eliminate, atunci se produce *obosirea* lui; obosirea se manifestă prin senzaţii mai mult sau mai puţin dureroase şi prin micşorarea sau chiar anularea totală a capacităţii muşchiului de a mai produce vreun efort.

Cînd solicitarea muşchiului încetează, el se destinde din contractarea sa, intrînd în starea de *relaxare*. In această stare, în care el nu mai produce lucru mecanic, muşchiul nu mai consumă energie, adică din substanţele bio-chimice care prin arderea lor o furnizează. El îşi reconstituie rezerve noi din aceste substanţe şi elimină în acelaşi timp rezidurile rămase de pe urma efortului anterior.

Din cele expuse rezultă că pentru o bună realizare a execuţiei la pian, totodată şi pentru păstrarea bunei condiţii fizice a executantului, trebuie evitată obosirea muşchilor. In acest scop trebuie asigurată desfăşurarea normală a proceselor fiziologice arătate, care înseamnă, în ultimă instanţă, că *trebuie să se menţină un echilibru între durata şi intensitatea contractărilor şi aceea a relaxărilor musculare*. Acest echi-

libru poate fi realizat dacă în execuția la pian elevul urmează principiile următoare:

1. Să se folosească — desigur numai în raport cu ceea ce este în fiecare moment necesar — de mușchii sau de grupurile de mușchi mai puternice. Aceștia sînt în general mușchii mai voluminoși, care ca atare pot furniza într-un timp dat, fără să ajungă în starea de oboseală, o mai mare cantitate de energie.

Deoarece nu se poate comanda direct mușchilor, această recomandare înseamnă folosirea mai activă a brațului și să se cînte mai puțin *numai* din degete, cu sau fără ajutorul mîinii (*poignet*-ului), așa cum în mod nerațional o cerea vechea școală a pianului.

2. Elevul să se ajute și cu forța exterioară a gravitației, folosind pentru acționarea clapelor și *greutatea* brațului sau — după nevoie, adică la cerințe mai reduse — greutatea numai a antebrațului sau mîinii.

3. După orice mișcare efectuată, mușchiul sau grupul de mușchi care a executat-o să revie imediat, fie și pentru un timp oricît de scurt, în starea de relaxare. In afară de relaxările „în mare", adică în pauze, atunci cînd cîntă numai o mînă etc., relaxare se poate obține și la atacul fiecărei clape în parte, anume: prin atacarea acesteia și aruncarea ciocănelului pe coardă, sunetul a fost produs în intensitatea dorită și se menține pe durata notei cîntate prin simpla oprire, *fără efort*, a degetului pe clapă — atît cît trebuie pentru ca dempferul să rămînă ridicat. Acest timp de oprire trebuie folosit deci pentru relaxare, eliberînd de orice tensiune mai mare mușchii care au produs atacul, pînă la cel următor. Un bun prilej de relaxare îl dă execuția acordurilor prin pedală. Sunetele componente ale acordului fiind în acest caz menținute, pe durata necesară, prin efectul pedalei, degetele pot părăsi cu totul claviatura și să se relaxeze o dată cu mîna și brațul întreg.

4. Să se evite orice mișcări și încordări de prisos, adică mișcări și contracții musculare care în momentul dat nu sînt necesare cîntatului.

Evitarea mișcărilor inutile și în general relaxarea nu trebuie însă înțelese în sensul unei nemișcări absolute, a unei încremeniri a corpului și a brațelor. Acestea trebuie să se afle, dimpotrivă, și în momentele de pauză și de relaxare într-un *minim* de mișcare liberă, naturală, o mișcare care este ea însăși odihnitoare. O imobilitate mai îndelungată a membrelor stînjenește circulația sîngelui și limfei, ceea ce reducînd schimburile din țesuturi favorizează oboseala tot atît cît și acțiunea. Și încordarea nervilor este mai intensă. A sta în picioare este mai obositor decît a merge.

Am subliniat mai sus *minim* pentru ca, pe de altă parte, ușoara mișcare liberă permisă să nu degenereze în *agitație*.

Intre cele dintîi lucruri asupra cărora trebuie îndrumat elevul sînt deci și relaxările. Bineînțeles că nici relaxarea mușchilor, asemeni contractării lor, nu se poate obține (nu se poate comanda), în mod nemijlocit, ci se instalează automat dacă gîndirea este îndreptată spre acest scop. La început în mod voit, intenționat, pînă ce, prin exercițiu îndelungat, relaxările se automatizează și ele, la fel cu contracțiile. In funcție de particularitățile psiho-fizice ale elevului și a gradului său de înaintare în studiu, să se facă exerciții de relaxare a brațelor, pe care el trebuie să le simtă tot atît de libere, ca atunci cînd merge. Apoi, exerciții de relaxare a antebrațului, a mîinii și, în modul ce s-a explicat mai sus, a degetelor. Este însă de observat că o relaxare, o destindere absolută nu este realizabilă — nici de dorit de altfel — deoarece în organismul viu toți mușchii, chiar în repaus, se află permanent într-o ușoară stare de contracție (așa-numitul *tonus muscular*), pe care în general nu o simțim.

O problemă similară cu cea a contractării și relaxării mușchilor este aceea a fixării și a eliberării articulațiilor. Intrucît întregul sistem anatomic ce participă la cîntat este constituit ca un sistem de pîrghii, este evident că toate articulațiile care, în cadrul mișcării cerute, servesc ca puncte de sprijin sau de rotație a membrelor (braț, antebraț, mînă, degete, falange), trebuie să fie fixate. Numai în acest fel articulațiile pot transmite cu precizie acțiunile motoare pînă la punctul lor final, adică pînă la atacarea clapelor pianului conform intenției muzicale.

După cum s-a mai menționat, fixarea articulațiilor se produce și ea prin acțiunea unor mușchi, așa că fixarea sau eliberarea celor dintîi înseamnă în ultimă instanță contractarea, respectiv relaxarea mușchilor respectivi. Ca și în cazul mișcărilor, nu se poate însă comanda nemijlocit acestor mușchi, acțiunea lor producîndu-se intern și inconștient la intenția noastră de a fixa, respectiv de a elibera un anumit membru sau o articulație.

Fixarea articulațiilor trebuie să fie *fermă*, mai cu seamă cea a încheieturii mîinii și a cotului. Ea nu trebuie să degenereze însă în *înțepenire*, ci să rămînă destul de *suplă* pentru schimbările care se succed cu atîta repeziciune în mișcările cîntatului. Fixarea și eliberarea articulațiilor sînt deci, una față de alta, noțiuni destul de relative, care trebuie bine cumpănite. Eliberarea articulațiilor trebuie să se facă în clipele de răgaz, precum și la trecerea de la o mișcare la alta.

In sfîrșit, contractarea sau relaxarea mușchilor, precum și fixarea și eliberarea articulațiilor trebuie să se producă numai la elementul anatomic în cauză; adică, pentru a se relaxa un membru sau a se elibera o articulație, să nu se încordeze sau să se fixeze altele în mod inutil.

Kurt Schubert, profesor la Academia de muzică religioasă și școlară din Berlin dă o foarte clară expunere a jocului și a fixării articulațiilor în cîntatul la pian. Redăm în rezumat: „Sistemul compus din braț, antebraț și degete atîrnă de umăr și în mod normal cade liber de-a lungul trupului. Nici umărul nu este însă un punct fix, căci și omoplatul și clavicula sînt susținute de coloana vertebrală, care la rîndul ei este și ea destul de flexibilă. Așadar, în ultimă instanță numai bazinul poate fi considerat ca fiind fix, în măsura în care stă nemișcat pe scaun. La celălalt capăt al sistemului considerat se află degetul cu falangele sale, din care ultima se sprijină pe clapa atacată. Această clapă constituie astfel cel de al doilea punct fix al sistemului.

Intre scaun de o parte și clapa înfundată de cealaltă parte, se găsește deci un lanț de elemente ale corpului, mai mult sau mai puțin mobile unul față de altul. Dacă se consideră numai porțiunea de la umăr la deget, lanțul compus din braț, antebraț, mînă și falangele succesive ale degetului poate să-și modifice configurația sau să oscileze. Se știe că un lanț suspendat între două puncte oscilează în întregime dacă atingem numai una, oricare, din verigile sale. De aceea este greu să se limiteze mișcarea la un singur element al lanțului.

In lanțul de elemente care constituie sistemul anatomic activ în cîntatul la pian, locul de plecare al mișcării poate fi diferit: articulația degetului, încheietura mîinii, cotul sau umărul. In toate aceste cazuri, mișcarea se va transmite totuși la *toate* elementele și, prin toate articulațiile intercalate între cele două puncte fixe de la extremitățile sistemului" [1].

Intr-un cuvînt, niciodată — afară numai dacă este constrîns în vreun fel oarecare — nici un element al sistemului locomotor care acționează la pian nu poate fi considerat că lucrează izolat, de sine stătător, ci este într-o permanentă interdependență cu toate celelalte, deși nu sîntem în general conștienți de aceasta. Dacă se mai ia în considerare și faptul că la orice mișcare intervin în acelaș moment mai mulți mușchi, unii numiți *sinergici,* care produc mișcarea și alții, *antagoniști,* cu rolul de a o limita la amploarea și intensitatea intenționată; că după sensul mișcării mușchii sinergici și antagoniști își schimbă între ei rolurile; că în general nu se pot separa complet acțiunile diferiților mușchi și a diferitelor articulații care concurează la o anumită mișcare, atunci, vom constata că procesul contractării și relaxării mușchilor de o parte, al fixării și eliberării articulațiilor pe de altă parte, apare plin de contradicții. Dar un exercițiu îndelungat și gradat, condus și controlat atît de profesor, cît și de elevul însuși, care

[1] Kurt Schubert — *Die Technik des Klavierspiels,* Ed. de Bruyler, Berlin-Leipzig, 1931, pag. 62—63.

prin simțul chinestezic propriu se poate observa mai bine dacă este învățat să-și dea seama de prezența acestui simț, poate să conducă la rezolvarea menționatelor contradicții și la stabilirea acelor stereotipuri dinamice din care rezultă automatizarea mișcărilor.

Ne-am ocupat pînă aici de elementele corpului: brațe, mîini, degete, care acționează direct în execuția la pian. Avînd în vedere interdependența tuturor părților și funcțiunilor corpului în unitatea sa, mai este de observat ca la studiu și cîntat elevul să se simtă liber și în talie, la gît, la ceafă, precum și în respirație. Pedagogul german Kurt Johnen preconizează ca și respirația să fie adaptată cîntatului. Johnen justifică acest lucru și îl arată posibil prin aceea că în piesele muzicale, în afară de măsură există și o altă metrică periodică, constituită din grupe de mai multe măsuri. Respirația adaptată la acestă metrică, însoțită și de o ușoară pendulare a corpului, ar avea o înrîurire favorabilă asupra stării și rezistenței executantului [1].

3. PERCUȚIA

Inainte de a examina modul cum trebuie executantul să-și folosească forțele, este necesar să se cerceteze în ce fel pianul însuși utilizează și răspunde la forțele care acționează asupra lui. La pian se arată, într-adevăr, deosebiri esențiale față de modul cum forțele executantului acționează la alte instrumente muzicale. Așa, de exemplu, la vioară, violoncel și contrabas sunetul rezultă din frecarea arcușului pe coarde, acesta fiind tras direct de mîna executantului și pe toată durata notei cîntate. Cît privește sunetul mai slab sau mai tare, acesta se obține prin apăsarea, mai slabă sau mai puternică, cu care arcușul este condus pe coarde, de-a dreptul prin forța musculară a brațului.

La pian însă nu are loc o astfel de acțiune directă a mîinii executantului asupra coardelor. Așa cum s-a explicat mai amănunțit în capitolul I, ca urmare a intervenției eșapamentelor, care, la un punct dat, opresc pîrghiile mecanicii, numai ciocănelul merge pînă la coarde. Din acest moment, între mînă și ciocănel nu mai există legătură. Intensitatea sunetului depinde numai de viteza pe care ciocănelul a căpătat-o pînă în momentul în care a acționat eșapamentul și de la care, mai departe, ciocănelul, ca scăpat din praștie, a mers singur pînă la coarde.

[1] Kurt Johnen — *Wege zur Energetik des Klavierspiels,* Halle, 1951, pag. 36, 74.

Viteza cu care ciocănelul este aruncat este aceea a părții din spatele claviaturii a clapei ce a fost acționată. Mai exact, este viteza clapei, astfel cum ea a rezultat amplificată prin pîrghiile intermediare ale mecanicii. Dar viteza părții din spate a clapei este aceeași cu a părții ei din față, de pe claviatură. Așadar, intensitatea sunetului este determinată direct *nu de forța* cu care clapa a fost apăsată, ci *de viteza* cu care vîrful degetului a acționat-o.

In sensul celor arătate redăm după Joszef Gàt următoarele :

„Intensitatea sunetului crește proporțional cu viteza ciocănelului. Din momentul aruncării sale ciocănelul se mișcă cu totul liber, independent de clapă... In momentul aruncării sale, viteza ciocănelului depinde exclusiv de viteza clapei. Dacă executantul vrea să modifice intensitatea sunetului, el trebuie să modifice *viteza atacului*" [1].

C. A. Martienssen spune aforistic : „Puterea degetului stă în viteza lui" [2]. Același principiu este enunțat și în *Metoda de pian* de Alma Cornea-Ionescu : „Calitatea și intensitatea sunetului depind... *de viteza căderii degetelor pe clape*" [3].

Aici este locul să amintim și de termenul *elan,* nicăieri definit, dar folosit în pedagogia pianului și întîlnit în metodele de pian.

Elan este un neologism. Corespunzătorul său românesc este *avînt,* care în înțelesul său material, fizic, înseamnă *a porni cu viteză, a înainta cu viteză.* Astfel se ajunge și prin termenul *elan,* cunoscut în metodica pianului, la același înțeles al atacului *cu viteză* a clapelor.

Din cele expuse rezultă că elevul trebuie instruit și deprins ca — potrivit dinamicii cerute — să atace clapele pianului *cu viteze diferite* : deci nu prin apăsarea, cu atît mai puțin prin lovirea lor. Ceea ce se consideră și se denumește apăsare, este de fapt tot o acționare cu viteză, dar nu cu venirea de sus a degetului, ci pornit de la nivelul claviaturii, prin atingerea sau sprijinirea lui prealabilă pe clapă. Intr-adevăr, apăsînd cu oricîtă greutate pe o clapă, dacă aceasta se va înfunda cu încetul — fără o anumită viteză-limită — nu va rezulta nici un sunet.

Dacă elevul, la început cu ajutorul profesorului, iar mai tîrziu și singur, prin exersare, sensibilitate tactilă și autoascultare atentă, sesizează și aplică această concepție „a vitezei" în acționarea clapelor, el va obține acel sunet frumos lipsit de asperități, caracteristic bunilor pianiști. Astfel va fi ferit de ciocănitul ce se aude chiar și la elevi talentați.

*

[1] Joszef Gàt — *Die Technik des Klavierspiels,* Ed. Corvina, Budapest, 1956, pag. 6.
[2] C. A. Martienssen — *Op. cit.,* pag. 136.
[3] Alma Cornea-Ionescu — *Metodă de pian,* Editura muzicală, București, 1958, pag. 22.

Acum, după ce s-a văzut cum răspunde pianul la acționarea clapelor, să examinăm sub ce forme și cu ce forțe se realizează această acționare de către pianist. In primul rînd vom reaminti că pianul este un instrument *de percuție.* Acest caracter îi este dat prin faptul că ciocănelele sale *sînt aruncate* pe coarde, pe care le lovesc *un timp foarte scurt,* după care, datorită atît propriei lor greutăți, cît și a elasticității coardelor, se retrag imediat, în esență deci, la fel ca bețele de tobă sau ciocănelele pe lemnele xilofonului.

Dar efectul de percuție nu se mărginește numai la ciocănelele pianului, ci modul de acționare a clapelor de către pianist *este și el o percuție.* Intr-adevăr, spre deosebire de violonist sau celist, care conduc arcușul pe coardă *pe toată durata notei cîntate,* degetele pianistului — chiar și în tempoul cel mai larg — acționează *scurt* clapele. Chiar dacă, potrivit duratei notei cîntate, sau pentru *legato,* degetul continuă să mai stea pe clapă și să o țină apăsată, aceasta se face fără forță și numai în scopul de a se menține sunetul pe durata necesară prin ținerea ridicată a dempferului. Dar intrarea în vibrație a coardei, respectiv emiterea sunetului, au fost complet provocate numai *prin scurta mișcare inițială a degetului,* atunci cînd, în prima fază a atacului, clapa a fost înfundată și ciocănelul a fost aruncat spre coardă.

Or, pentru astfel de acțiuni, în care o forță *F* acționează asupra unui corp *un timp scurt t,* fizica are un termen anumit, bine determinat, acela de *impuls.* Valoarea acestuia este definită prin produsul dintre *forța* care a acționat și *durata* acestei acțiuni, adică :

$$\text{Impulsul} = \text{Forța} \times \text{durata} = Ft$$

Mărimea forțelor musculare este însă, în general, mai greu de determinat. De aceea, în problema acționării pianului este mai directă și mai apropiată simțurilor noastre o altă definiție a impulsului, echivalentă cu cea de mai sus ; și anume, aceea că impulsul este egal cu produsul dintre *masa* corpului care face mișcarea și *viteza* acestei mișcări :

$$\text{Impulsul} = \text{masa} \times \text{viteza} = mv$$

Masa unui corp este proporțională cu greutatea lui și poate fi deci reprezentată prin aceasta din urmă. In cazul cîntatului la pian, *masa* (respectiv *greutatea*) este — după caz — aceea a degetului, a degetului împreună cu mîna, cu antebrațul sau și cu brațul întreg care execută mișcarea, iar viteza este aceea a degetului care percutează clapa. In consecință, impulsul aplicat clapei va fi, la o viteză de atac dată, mai slab sau mai puternic, după cum la acționarea respectivă va participa numai degetul cu masa sa mică, sau și mîna, antebrațul etc., cu masa lor din ce în ce mai mare.

In general, pianistul imprimă această viteză mîinii — sau unei părți a acesteia — prin propriile sale forțe musculare. Acestea sînt doar forțe *interne*. Tehnica pianului s-a dezvoltat, începînd mai cu seamă de la R. M. Breithaupt, spre o „tehnică a greutății". Ea a fost astfel denumită deoarece se folosește la atac și forța *externă* a gravitației. Principii similare, anume, o tehnică a greutății și a relaxării, a fost preconizată și predată și de un eminent pedagog englez al pianului, Tobias Matthay (1858—1945).

De la Breithaupt și Matthay vin doar relevarea și tratarea teoretică a tehnicii cu utilizarea greutății, întrucît marii pianiști ai secolului al XIX-lea, începînd cu Liszt, apoi d'Albert, Anton Rubinstein, Paderewsky și alții, cu sau fără știință au folosit-o desigur cu mult mai înainte, altfel nu ar fi putut ajunge la înaltele lor realizări pianistice.

Folosirea greutății brațului și, în mod corespunzător, la cerințe dinamice mai moderate, numai a antebrațului sau a mîinii, constă în forma sa cea mai simplă în a le lăsa *să cadă* pe clape, așa cum cade orice corp liber spre pămînt. Impulsul necesar acționării clapelor se realizează astfel cu ajutorul unei forțe și energii *exterioare,* prin care se face o economie a forțelor și energiei proprii ale executantului.

Trebuie totuși observat — lucru de care nu se ține seamă în literatura respectivă — că o economie efectivă are loc numai la atacul clapelor prin căderea liberă a brațului, antebrațului sau mîinii de la înălțimea, în general nu prea mare, de la care se cîntă curent la pian. Economia nu mai exista însă atunci cînd, în vederea unui atac mai puternic, mîna este ridicată mai sus și lăsată să cadă apoi pe clape. Aceasta deoarece, pentru ca mîna sau brațul să fie mai întîi *ridicate* pînă la o înălțime dată, trebuie să se cheltuiască, o aceeași cantitate de energie, cît se recîștigă apoi la recăderea lor.

Această constatare nu trebuie însă înțeleasă în sensul că procedeul discutat nu ar fi folositor. El rămîne foarte util pentru că prin ridicarea prealabilă, a brațului de exemplu, la o anumită înălțime — într-un scurt interval anterior, în care el nu a trebuit să acționeze — s-a acumulat în masa lui o anumită cantitate de energie. Această energie este redată apoi brațului în cădere, care venind acum de la o înălțime mai mare, va cădea asupra clapelor cu viteză mărită, deci cu un impuls mai puternic.

Nu s-a făcut deci propriu-zis economie de energie, dar prin acumularea și concentrarea ei s-a obținut o amplificare a acțiunii. Este ceea ce face și fierarul cînd ridică barosul sus, pentru a-l lăsa să cadă apoi, cu viteză, deci cu putere mărită, asupra fierului pe care îl bate.

După cum reiese și din cele precedente, în tehnica „greutății", trebuie ținut seama de înălțimea de cădere, care trebuie să fie de fiecare dată proporțională efectului sonor intenționat.

Dacă la efectul masei proprii a brațului (sau a unei părți a acestuia) adăugăm și o acțiune musculară care, după nevoie, să acționeze în același sens sau în sens contrar gravitației, va rezulta în primul caz o creștere în viteza căderii, iar în cel de-al doilea o micșorare a acesteia, cu efecte corespunzătoare în intensitatea sunetului. Această acțiune combinată, a greutății brațului cu aceea a forțelor musculare, este de cea mai mare importanță în execuția la pian. Ea permite, mai mult ca oricare alt mijloc și cu mai puțină oboseală, realizarea unei gradări extrem de largi și infinit nuanțate în atacul claviaturii și prin aceasta în dinamica interpretării.

Intocmai cum forțele musculare diferă de la elev la elev, tot așa diferă și greutatea membrelor sale. In consecință, în exersarea și folosirea căderilor de brațe trebuie să se țină seama de masivitatea mai mică sau mai mare a acestora. Astfel, elevul cu mușchi mai slabi, implicit și brațe mai ușoare, va trebui ca pentru o intensitate dată a emisiei să ridice brațul mai sus, spre a-l lăsa să cadă apoi de la o înălțime mai mare, decît aceea suficientă unui elev cu brațe mai grele. Este locul a observa totuși că pentru această tehnică, cum și în general pentru cîntatul la pian nu sînt necesare brațe grele și musculatură atletică, ci în primul rînd sînt de urmărit suplețea și elasticitatea lor.

In afară de forțele musculare proprii și de forța externă a gravitației, în cîntatul la pian mai trebuie luată în considerare și *forța de inerție,* iar într-o măsură mai mică *forța centrifugă* cu opusul ei, *forța centripetă.*

Inerția este acea proprietate fundamentală a tuturor corpurilor de a-și păstra starea de mișcare — sau de repaus — pe care o au la un moment dat și din care nu pot fi abătute decît prin aplicarea unei forțe. Un corp, aflat într-o anumită mișcare, se opune modificării ei (fie totală oprire sau numai schimbarea direcției sau a vitezei acestei mișcări, sau, în cazul unui corp în stare de repaus, punerii sale în mișcare) prin *forța de inerție.* Ea este cu atît mai mare, cu cît este mai mare masa (respectiv greutatea) corpului și schimbarea produsă în mișcarea lui. Forța de inerție va fi deci, în cazul unui corp dat, de exemplu mînă sau braț, deosebit de mare la oprirea lui din mișcare, dar și mai mare la inversarea bruscă a sensului mișcării.

In execuția la pian, forța de inerție intervine, în general, cu efect negativ, întrucît ea se opune și îngreuiază schimbările rapide în amploarea și direcția mișcărilor. De aceea, în pasaje rapide și totodată cu o intensitate sonoră moderată, adică la care nu sînt necesare forțe musculare mai mari, se cîntă numai din degete, eventual și cu ajuto-

rul mîinii (din *poignet*). Acestea avînd o masă mai mică, inerţia lor se opune mai slab mişcărilor lor rapid schimbătoare pe claviatură.

Forţa centrifugă este, prin natura ei, tot o forţă de inerţie, care se naşte la mişcările în curbă. In cîntatul la pian ea se manifestă la salturi mari, cînd mîna descrie o curbă largă deasupra claviaturii. Din cauza acestei forţe rezultă o tendinţă a mîinii de a ieşi din drumul spre clapa depărtată ce urmează să fie atacată. Acest efect dăunător preciziei trebuie deci stăpînit printr-o forţă opusă forţei centrifuge *forţa centripetă* şi este furnizată de musculatură.

Ne-am ocupat de *forţele fundamentale* care intervin în cîntatul la pian, care stau la baza multiplelor şi variatelor mişcări de detaliu proprii diferitelor procedee tehnice, mai mult sau mai puţin potrivit denumite în practica didactică şi în metodele de pian cu termenii de „căderi" sau „intrări" în pian, apăsare, aruncare, lovire, rotaţie, ondulare, lunecare, elan etc. Numai cunoscînd natura şi legile mişcărilor şi forţelor fundamentale elevul, iar mai tîrziu pianistul, va şti să-şi conducă şi să-şi dozeze mişcările cîntatului, în marea lor varietate, cu maximă precizie şi fără eforturi de prisos.

Ar fi însă greşit şi contrar intenţiilor noastre dacă cele expuse aici ar fi interpretate în sensul de a se baza cîntatul la pian doar pe *mecanica* mişcărilor. Primordial în execuţia la pian trebuie să rămînă nervul viu al simţirii muzicale. Mişcările şi forţele care au fost examinate să nu fie deci înţelese şi aplicate în sensul acţionării unei maşini ci, înainte de toate, în spiritul şi sub imboldul trăirii artistice.

In încheiere şi ca o confirmare a celor expuse în acest capitol, vom reda următoarea scurtă caracterizare pe care Paul Locard o dă tehnicii moderne a pianului :

„Cîntatul la pian nu mai este localizat doar în articulaţiile falangelor. Gravitaţia intervine şi ea ca un element principal al atacului. Mîna împarte acum cu braţul, antebraţul şi umărul misiunea care îi era înainte exclusiv rezervată. Supleţea muşchilor spatelui, cărora le este tributar braţul, devine unul din factorii gimnasticii sonore ; mîna conduce degetele, iar braţul, suplu, mobil, unduitor, conduce mîna" [1].

Potrivit celor expuse mai înainte asupra rolului primordial al conştiinţei în cîntatul la pian este necesară o completare :

Iar pe toate acestea le conduce gîndirea !

---

[1] Paul Locard — *Le Piano*, Editions Presses Universitaires de France, Paris, 1954, pag. 54.

LECŢIA DE PIAN

1. PRINCIPII METODICE GENERALE

Lecţia este forma de bază a oricărui învăţămînt ; ea constituie mijlocul cel mai important şi mai direct totodată, prin care profesorul transmite elevilor în mod organizat materia disciplinei respective. Lecţia cu profesorul este esenţială în învăţămîntul pianului, căci dacă în multe alte domenii este posibilă autoînvăţarea şi s-au remarcat mulţi autodidacţi, acest lucru este de neconceput în învăţămîntul instrumental, care nu se poate face decît sub îndrumarea şi controlul direct al unui profesor.

După cum s-a mai relevat, o caracteristică a învăţămîntului instrumental, în speţă al pianului, este forma *individuală* a lecţiei. Pe de o parte, această formă uşurează învăţămîntul prin contactul direct dintre profesor şi elev, dar pe de altă parte, măreşte răspunderea celui dintîi. Profesorul nu se mai poate situa în munca sa pe o poziţie uniformă, corespunzătoare nivelului mediu al clasei pe care o conduce, ci trebuie să varieze şi să adapteze conţinutul şi procedeele lecţiei particularităţilor de vîrstă şi temperament, posibilităţilor şi gradului de avansare în învăţămînt ale fiecărui elev în parte.

Tratînd aici despre lecţia de pian, credem necesar să precizăm din nou că lucrarea de faţă nu este *o metodă*. Ca atare, scopul ei nu este de a da şi trata materialul curent de exerciţii şi de piese care caracterizează aceste metode ; ci ne vom strădui să desluşim, cu deosebire din punctul de vedere *metodic*, deci din acela al predării, conţinutul şi desfăşurarea lecţiei şi, în general, a învăţămîntului pianului. Am spus cu deosebire, deoarece este greu de trasat o linie de demarcaţie netă între metodă şi metodică, aceasta din urmă avînd adesea nevoie, pentru ilustrare şi aplicaţie, să recurgă la materialul şi procedeele metodelor.

Inainte de a avea conținutul ei de specialitate, lecția se bazează pe anumite principii călăuzitoare general-didactice și trasează profesorului anumite sarcini pe care trebuie să le aibă în vedere în munca sa.

Principiile generale didactice sînt acelea care stau la baza oricărei activități de acest fel. In primul rînd, lecția trebuie să țină seama de capacitatea firească de asimilare a elevilor și de dezvoltarea ei treptată. Pentru a ușura asimilarea, profesorul trebuie să urmeze regulile clasice ale didacticii, care constă în desfășurarea procesului de învățămînt de la cunoscut la necunoscut, de la ușor la mai greu, de la simplu la complex și de la concret la abstract, respectiv de la particular la general. In aceeași ordine de idei se recomandă ca elevilor mai mici să nu li se predea multe noțiuni noi într-o singură lecție, căci aceștia avînd o atenție încă distributivă, insuficient dezvoltată, nu pot cuprinde mai multe probleme deodată.

Lecția să se facă în așa fel, încît elevii să înțeleagă cunoștințele predate în legătura lor reciprocă cu noțiunile teoretice de bază, în cazul nostru cu noțiunile teoretice ale muzicii. Materialul nou să fie mereu pus în legătură cu cel predat anterior. Orice noțiune — expusă în conexiunile sale cauzale sau de succesiune logică cu cele știute de mai înainte, cu apariția și dezvoltarea sa istorică (dacă este cazul), cu importanța ei în ansamblul învățămîntului muzical sau al pianului — cîștigă în claritate și este mai ușor și mai trainic asimilată de elevi. Dar expunerile respective trebuie să fie concise, să nu se înlocuiască lecția *la pian* cu prea multe digresiuni.

Să se îmbine necontenit și armonios explicația cu aplicația ; să nu se facă numai teorie fără exerciții, dar nici mereu exerciții și execuție la pian fără explicații care să lămurească elevului aspectele tehnice și conținutul de idei al pieselor studiate.

Să nu se grăbească predarea ; să se lase timpul necesar pentru fixarea cunoștințelor, priceperilor și deprinderilor [1], lecția fiind totuși

[1] *Cunoștințele, priceperile* și *deprinderile* sînt categorii fundamentale ale procesului de învățămînt. *Cunoștințele* sînt date prin percepțiile, reprezentările, noțiunile, legile, regulile, prin care obiectele și fenomenele lumii înconjurătoare se oglindesc în conștiință. Cunoștințele se formează la elevi printr-un proces intern de prelucrare, în gîndirea lor, a datelor, faptelor și fenomenelor prezentate de profesor, primite din lecturi și din observația proprie, înțelese și fixate în memorie. *Priceperile* arată posibilitățile elevului de a efectua în mod conștient, cu destulă rapiditate și în mod adecvat anumite acțiuni, în condiții variabile ale situațiilor sau ale problemelor. *Deprinderile* sînt mijloace de acțiune constituite într-o înlănțuire de mișcări automatizate prin îmbinarea lor într-un stereotip dinamic, format prin exercițiu și repetare. Deprinderile *se învață* deci și, contrar priceperilor, presupun constanța unor anumite relații și condiții, astfel ca să se poată constitui legături nervoase temporare, organizate în vederea unui scop determinat.

făcută într-un ritm constant și *viu,* astfel ca să se mențină permanent interesul elevului și participarea lui activă la lecție. Pe de altă parte, pe profesor să nu-l contrarieze faptul dacă elevul, tocmai datorită participării sale, cere lămuriri într-o anumită problemă, căci trebuie să lase să se dezvolte la elevi judecata proprie, inițiativa și simțul critic. In astfel de cazuri, profesorul va căuta să convingă pe elev și nu să-i impună punctul său de vedere. Bineînțeles că o astfel de discuție trebuie să se desfășoare, de o parte și de alta, în forme și în limite admisibile.

S-a făcut mențiune despre unele sarcini ale profesorului. Cea dintîi rezultă din chiar definiția și scopul oricărei metodici, constînd în a arăta *ce* și *pentru ce* se predă și *cum* se transmit (de către profesor) și se însușesc (de către elev) cunoștințele, priceperile și deprinderile disciplinei respective. Potrivit acestui scop profesorul trebuie să aleagă pentru predare, în primul rînd, acele cunoștințe care să devină apoi priceperi și deprinderi necesare pregătirii de specialitate a elevului, după clasa din care face parte, după vîrstă și caracteristicile individuale ale acestuia. In al doilea rînd, va preda cunoștințele care să contribuie la dezvoltarea armonioasă a personalității elevului și a înzestrării sale cu o concepție realistă a muzicii.

Cea de a doua sarcină metodică a profesorului constă în organizarea materialului de învățămînt, cu ierarhizarea exercițiilor, studiilor și pieselor, după importanță și dificultăți, pe baza, pe de o parte, a programei analitice în vigoare, și pe de altă parte, a posibilităților bine cumpănite ale fiecărui elev.

Sistematizarea materialului și a predării derivă din însăși natura muzicii în general și a aceleia instrumentale în special, ale căror elemente se găsesc într-o strînsă *ordine* și *înlănțuire,* așa că ele nu pot fi tratate la întîmplare, la improvizația momentană a profesorului.

Alegerea și organizarea materialului de învățămînt trebuie deci bine studiate de la început și fixate în planuri de muncă anuale amănunțite, defalcate pe trimestre, luni și lecții pentru fiecare elev în parte. Este recomandabil ca planurile anuale să fie comunicate și elevilor, pentru ca ei să-și cunoască munca, dar și progresele pe care cu o muncă serioasă le vor putea realiza.

La întocmirea planurilor profesorul stabilește și tipul lecțiilor respective. Este aici de observat că în învățămîntul instrumental cel mai obișnuit este tipul de lecție *combinată.* Intr-adevăr, prin specificul acestui învățămînt și caracterul său individual, în timpul aceleiași lecții se face atît comunicarea, cît și fixarea și verificarea. Numai la intervale mai mari, de exemplu la sfîrșit de lună sau de trimestru, unele lecții pot fi destinate numai verificării.

Cunoştinţele, priceperile şi deprinderile cîştigate de către elevi trebuie mereu verificate şi consolidate prin recapitulări. Recapitularea să nu fie însă predarea din nou, în acelaşi mod, a materialului lucrat mai înainte, ci de fiecare dată sub un aspect nou, cu procedee variate, aprofundîndu-se, cu acest prilej, problemele care prima dată au fost tratate mai sumar.

Este recomandabil ca eventualele lipsuri şi greşeli ale elevului venit de la un alt profesor să nu fie relevate toate deodată — căci oricum nu s-ar putea obţine îndreptarea lor dintr-o dată, ci numai cu încetul şi începînd cu cele mai grave. Se va proceda la înlăturarea lipsurilor progresiv şi aproape pe nesimţite, pentru ca elevul să nu capete un complex de inferioritate în noua clasă în care a fost trecut.

2. PRIMELE ÎNVĂŢĂTURI

Cea dintîi condiţie pentru cîntatul la pian, totodată şi cea dintîi învăţătură ce se dă copilului sau elevului începător priveşte poziţia corectă la pian. Această problemă fiind bine cunoscută şi cu tratarea ei începînd orice metodă de pian, ne vom opri numai asupra unor amănunte, care nu sînt întotdeauna îndeajuns luate în seamă.

În primul rînd este de observat că aşezarea la pian nu poate fi hotărîtă uniform, ci numai *individual* după talia, lungimea trunchiului, a braţelor şi picioarelor elevului. Lungimea braţelor este determinantă pentru stabilirea distanţei de la pian. O distanţă prea mare, ca şi una prea mică, fac incomodă acţionarea clapelor dinspre extremităţile claviaturii. O regulă simplă pentru găsirea distanţei potrivite, este aceea ca braţul întins să atingă capacul deschis al claviaturii; dar nici această regulă nu trebuie înţeleasă rigid ci cu luarea în considerare a condiţiilor individuale. De altminteri, poziţia optimă nu trebuie şi nici nu poate fi găsită de la început, ci se corectează şi se stabileşte mai mult sau mai puţin definitiv pe parcursul lecţiilor.

O dificultate deosebită se iveşte la copiii mici care — spre deosebire de studiul la vioară sau la violoncel, unde au la dispoziţie instrumente de dimensiuni mai mici — trebuie să lucreze de la bun început pe piane de dimensiuni normale, construite pe măsura adulţilor. Ajutorul care li se poate da în această privinţă, şi nu trebuie niciodată omis, constă în a li se pregăti un scaun potrivit înălţimii lor, şi un scăunel pe care să-şi sprijine picioarele. Deoarece copiii mici lucrează

la început pe un ambitus mai restrîns, deci neavînd încă nevoie să ajungă cu mîinile pînă la extremităţile claviaturii, distanţa aşezării lor în faţa pianului poate fi mai mică, aşa cum o cer de altfel şi braţele lor mai scurte.

În ceea ce priveşte poziţia braţelor, a mîinilor şi degetelor, se găsesc de asemenea în metodele de pian indicaţii corespunzătoare. Se recomandă, în general, ca braţul să cadă liber în jos făcînd un unghi drept cu antebraţul care să stea orizontal, cam la nivelul claviaturii şi cotul puţin depărtat de corp. Mîna cu degetele să aibă o formă uşor boltită, ca şi cum ar ţine o minge, fiind puţin înclinată (pronată) spre degetul 1. Forma boltită a mîinii dă acesteia stabilitate, tuturor degetelor o mai largă posibilitate de flectare (aplecare spre clape şi retragere de pe acestea), iar degetelor 4 şi 5, care sînt cele mai slabe, un sprijin mai sigur.

Important este ca aceste indicaţii să nu fie absolutizate. În primul rînd, pentru că poziţia cea mai bună a mîinii şi degetelor depinde mult de conformaţie (care nu este una şi aceeaşi la toţi elevii), precum şi de particularităţile motorice individuale. Aşa, de exemplu, pentru o mînă cu degete lungi poate fi potrivită o poziţie cu degetele mai întinse. În al doilea rînd, pentru că indicaţiile în legătură cu poziţia braţelor, mîinilor şi degetelor sînt de fapt strict realizabile numai în poziţia de plecare, în pauze, sau cel mult în cazul exerciţiilor şi pasajelor ce se execută pe un ambitus redus. Într-adevăr, *în cîntat,* braţul, antebraţul, mîna şi degetele se află de la o clipă la alta într-o necontenită şi largă schimbare a poziţiei lor relative şi faţă de claviatură şi în gradul lor de inervare [1] şi de relaxare, încît cu greu s-ar mai putea distinge acum o anumită poziţie, care să fie declarată optimă şi necesară. Chiar numai faptul de a trece într-o altă tonalitate modifică simţitor poziţia relativă a degetelor pe clape şi de aici a mîinii.

Iată ce se spune în această privinţă despre tehnica lui Liszt: „... Liszt, care toată copilăria ţinuse degetele rotunjite şi urmase sfaturile pedagogului vienez (Czerny), era adversarul unei singure poziţii, adică *a unei poziţii unice a mîinii pe claviatură.* Socotea că degetele ţinute permanent rotunjit determină o anumită asprime în sunet şi îndruma pe pianişti să-şi adapteze mîna la orice poziţie, în funcţie de caracterul pasajului pe care îl au de executat. El însuşi nu ţinea degetele rotunde, fiindcă avea impresia că această poziţie comunică şi mîinii o anumită constrîngere, contractare, care la rîndul ei determină o sonoritate mai aspră" (s. n.) [2].

[1] *Inervat:* element anatomic, îndeosebi muscular, care a primit un influx nervos eferent (motor) de la sistemul nervos central.

[2] Th. Balan — *Liszt,* Editura muzicală, Bucureşti, 1963, pag. 277.

Indicațiile de mai înainte asupra poziției mîinii și degetelor și care au rezultat dintr-o îndelungată experiență a pianiștilor și pedagogilor își păstrează totuși însemnătatea ca un fir conducător către care să tindă și să revină neîncetat mîna și degetele elevului cu toată mobilitatea lor amplă și variată. Aceasta pînă ce, prin exerciții și experiență, ajutată și de constatările și sfaturile profesorului, mîna își va găsi, în toate situațiile execuției forma sa optimă, adecvată particularităților anatomo-motorice ale elevului, precum și necesităților din ce în ce mai complexe ale cîntatului.

Indicațiile de care a fost vorba au un caracter static, prin chiar înțelesul cuvîntului *poziție*. Tot atît de important, sau mai important poate, este ceea ce trebuie să se ceară membrelor elevului (brațe, mîini, degete) *atunci cînd cîntă* și anume : mîna să se țină mereu în prelungirea antebrațului, evitîndu-se devierea ei spre stînga și mai cu seamă spre dreapta, la mîna dreaptă, invers la mîna stîngă, deviere care este nenaturală și foarte obositoare pentru mușchii și numeroasele mici articulații ale încheieturii. Articulațiile de la baza degetelor — adică articulațiile acestora cu metacarpienii — să rămînă întrucîtva proeminente. Degetele să lucreze de la baza lor și numai arareori din falanga a doua și să atace clapele cu plinul pernițelor (pulpele) din vîrful lor. In general să se știe că în primul rînd activitatea degetelor este aceea care determină forma mîinii și nu invers.

In pauze mai lungi, mîinile să fie ținute pe marginea pianului, pregătite pentru atacul ce urmează, nu cum obișnuiesc unii ridicate și ținute în aer pînă trebuie să cînte din nou. Ridicarea și aruncarea mîinilor pînă peste cap pentru sublinierea unui *fortissimo*, cum se vede uneori, este inutilă și nu e de bun gust. In sfîrșit, o respirație regulată și adîncă este de două ori folositoare : întîi prin buna alimentare cu oxigen a plămînilor, care apoi, prin intermediul sîngelui, împrăștie ordine, calm și energie întregului aparat cerebral și muscular ce participă la cîntat ; în al doilea rînd, prin ritmul ei, care susține ritmul periodic al piesei cîntate.

Deosebit de poziția corpului trebuie dată atenție și stării psihice a copilului, care la începutul lecției este adesea emoționat, poate chiar intimidat, ceea ce duce la o încordare psihică tot atît de dăunătoare ca și cea fizică. Profesorul să caute deci ca, printr-o atitudine calmă, binevoitoare, să aducă nu numai corpul dar și psihicul copilului în „poziția" corectă, adică liniștită, fără emoție și inhibare. Acest lucru trebuie avut în vedere și la elevii mai mari, atunci cînd la începutul lecției au fost admonestați pentru vreo vină oarecare. Inainte de a se intra în lecția propriu-zisă este bine ca printr-o digresiune potrivită — fără a se minimaliza totuși observațiile care au trebuit să fie făcute — acești elevi să fie readuși la liniștea și concentrarea necesară.

După îndrumarea copilului începător asupra poziției corecte la pian, practica didactică curentă începe de regulă cu explicarea claviaturii, ba chiar și a notelor. Pedagogia actuală a pianului recomandă însă, cu drept cuvînt — mai cu seamă pentru copiii care nu au trecut printr-un învățămînt muzical preșcolar — ca înainte de a se trece la pian să se facă cu dînșii exerciții pregătitoare de gimnastică a brațelor și mîinilor, exerciții ritmice, însoțite de cîntece. Este bine totuși dacă copilul, care vine la școală fericit că va învăța pianul, este pus de la început, cît de puțin, în contact și cu instrumentul, chiar dacă lecția propriu-zisă se va desfășura încă fără pian.

Atunci cînd se trece la primele lecții efective la pian, acestea să nu se mărginească numai la claviatură, ci să fie neapărat însoțite încă de la început, de explicarea la pianul deschis a funcționării lui *interioare*. Această explicare poate fi cît de sumară, limitată de exemplu, la prezentarea numai a coardelor și a ciocănelelor și a căderii acestora pe coarde la atacarea clapelor. Pianul nu trebuie să rămînă nici pentru cel mai mic copil o cutie misterioasă care scoate sunete la atingerea clapelor. Se cunoaște interesul copiilor pentru orice mecanism ; cum ei își disecă cu ardoare, chiar pînă la distrugere, jucăriile, numai ca să vadă ce este „înăuntru". Acest interes al copilului trebuie folosit pentru ca, înțelegînd de la început, fie chiar și oricît de sumar, mecanica pianului, el să știe și să se deprindă în mod conștient cum să obțină sunete de calitate și de intensitățile dorite.

In învățămîntul de cultură generală se folosește un variat material ilustrativ și experimental, iar în școlile profesionale se arată elevilor machete a diferite mașini și instalații. In mod analog am propune ca, în clasele de pian, să se găsească machete constituite din mecanica completă aferentă unei clape, pînă la ciocănelul percutor și coardă, inclusiv dempferul, care vor permite să se vadă clar întregul proces al acționării și al obținerii sunetului. Astfel de machete ar fi și în spiritul procedeelor didactice audio-vizuale preconizate de pedagogia modernă.

In această ordine de idei mai credeam că ar fi foarte util ca în liceele de muzică, elevii claselor de pian să fie instruiți și asupra acordajului pianelor, să învețe cum se înlocuiește o coardă sau se fac alte mici reparații, precum și asupra manipulării magnetofoanelor, care ar trebui să devie cît mai curînd un auxiliar nelipsit al fiecărei clase instrumentale, și apoi în posesia fiecărui elev din clasele superioare.

Tratînd, în cele ce urmează, despre diferitele mișcări, procedee și exerciții tehnice, accentuăm în prealabil că predarea pianului, începînd de la copilul cel mai mic și pînă la elevul cel mai avansat, să se facă întotdeauna cu permanenta și via participare a *gîndirii*, a *auzului* și a *muzicalității* sale, respectiv cu permanenta grijă pentru dezvoltarea

lor. Orice problemă, în aparență cît de strict tehnică, să fie în așa fel lucrată încît elevul să priceapă bine scopul urmărit. Sunetul să fie neîncetat controlat pentru a fi de calitate chiar și în cel mai neînsemnat exercițiu.

Cu cît elevul este mai mic, cu atît trebuie mai multă grijă în predarea lecției. Copilul mic este deosebit de receptiv și îi rămîn pentru multă vreme impresiile și învățăturile — bune sau rele — pe care le-a primit la început. Să i se dea deci numai cele bune.

Invățarea pianului de către copiii mici nu trebuie să înceapă cu portativul și notele. Este nelogic și nepedagogic ca unui copil care încă nu cunoaște sau abia învață alfabetul, să i se predea de la început alfabetul mai complicat și mai abstract al notelor. Inceputul lecțiilor trebuie să se facă cu legătura dintre *auz* și *claviatură* și nu cu cea dintre văz și claviatură, deoarece nu prin văz, ci prin auz — în sensul larg de auz fizic și auz interior — se percepe muzica.

De aici rezultă recomandarea ca primele lecții la pian să se facă cu acționarea clapelor fără a se citi note, urmărindu-se recunoașterea de către elev a sunetelor cu denumirile lor și a raporturilor de înălțime dintre ele. Aceasta se va face, desigur, pentru început, cu o singură mînă, în cadrul unei singure octave și numai pe clape albe. Așezarea corectă a mîinii și a degetelor se va arăta și exersa întîi pe o masă, apoi pe claviatură, începînd cu două sunete alăturate și apoi, treptat, pînă la cinci sunete.

Cu aceste prime și elementare cunoștințe de acționare a claviaturii, elevii vor cînta numai după auz și acompaniindu-se cu vocea, motive simple din cîntecele copiilor, întîi pe ambitusul a cinci sunete (ale gamei diatonice pe *do*), apoi pe octava întreagă. Din primul moment se va insista, după posibilitate, asupra fermității degetelor, asupra egalității și calității sunetelor. Precizăm că aceste inițiale și numai introductive exerciții nu reprezintă instruirea și exercițiile propriu-zise de degete, asupra cărora se revine detaliat mai departe.

Numai după ce s-a făcut această primă instruire asupra acționării clapelor, cu atenția necesară pentru educarea totodată a auzului muzical — în care interval micul școlar a primit la învățămîntul paralel general elementele alfabetului literal — se va putea trece la alfabetul notelor pe claviatură. Repere fundamentale pentru această corespondență sînt date prin succesiunea grupelor de cîte două și trei clape negre între cele albe.

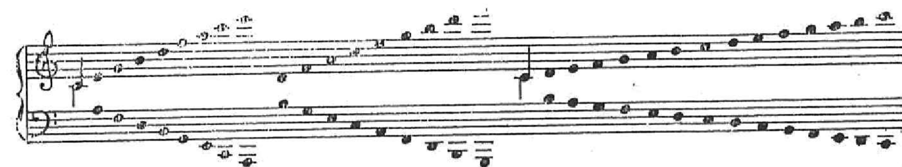
Introducerea în cititul notelor se va face într-o primă lecție cu cunoașterea, în general, a graficului compus din portativ, chei și note. Mai departe învățarea notelor se va face concomitent cu ambele portative, în ambele chei de *sol* și de *fa*.

Pornind de la *do* central se va explica elevului că acesta se găsește pe prima linie suplimentară *de jos* pentru cheia de *sol* și pe prima linie suplimentară *de sus* pentru cheia de *fa*. De la acest *do* central semnele notelor se succed și se citesc *ascendent* în cheia de *sol* și *descendent* în cheia de *fa*.

Se vor învăța concomitent tot cîte o nouă notă ascendent și descendent, pînă se vor cuprinde integral notele de pe ambele portative în cele două chei, inclusiv liniile suplimentare.

Acest procedeu este mai recomandabil căci duce mai ușor și mai repede la învățarea citirii pe ambele chei, decît acela obișnuit, al învățării separate, întîi a cheii de *sol*, iar după însușirea de către elev a acesteia să se treacă la cheia de *fa*, semnificația notelor în aceasta din urmă obținîndu-se prin transpunerea de la cheia de *sol* la terța superioară.

Dublul portativ de mai jos ilustrează relația simetrică între semnificațiile notelor în cheile de *sol* și de *fa*.



Inainte de a se extinde instruirea și exercițiile spre octavele alăturate (progresiv pînă la cele extreme ale pianului), este utilă încercarea și dezvoltarea auzului muzical al elevului prin exerciții de recunoaștere, în octavele succesive, ascendent și descendent, a fiecărui sunet din prima octavă studiată.

Cu și fără pian, cu și fără note, perceperea *auditivă* este cea dintîi care trebuie dezvoltată la elevi, de ea depinzînd în primul rînd reușita învățămîntului ulterior. Fără percepere și sensibilitate auditivă, cîntatul la pian nu va fi niciodată decît o activitate mecanică. Aceasta înseamnă că trebuie să se urmărească la elevi dezvoltarea capacității de identificare a fenomenelor sonore: înălțimi, intensități, accente, timbre și durate, întîi pe plan fizic și apoi pe plan imaginativ, interior. Elevul va căpăta această capacitate prin exerciții gradate și atractive, el fiind de la început educat în așa fel încît să-și pretindă sieși cea mai bună execuție. Să nu i se tolereze și să nu-și tolereze realizări aproximative. De aceea și profesorul se va strădui ca exemplificările la pian să le facă în modul cel mai exact. Doar în privința intensității, a volumului sonor, este de la sine înțeles că nu trebuie să se pretindă copiilor mici același grad de realizare ca elevilor mai mari și mai dez-

voltați, căci pianul fiind pe măsura adulților, cei mici nu pot scoate din el tot ceea ce poate da.

Nu ne oprim asupra noțiunilor și exercițiilor de amănunt, bine tratate în metodele de pian, așa cum sînt la noi acelea de Maria Cernovodeanu, Alma Cornea-Ionescu și altele. Amintim numai ca în tot acest prim contact cu pianul, cîntatul la pian al elevului și explicațiile la pian ale profesorului să fie din cînd în cînd susținute prin cîntatul cu vocea, al unuia și al celuilalt. Nu trebuie însă să se exagereze în această privință, deoarece dacă profesorul însoțește permanent cu vocea cîntatul la pian al elevului, acesta nu-și mai poate controla bine sunetul, în afară că pierde din independență.

Începînd de la primele lecții, elevul să fie învățat și să se deprindă cu reprezentarea interioară a sunetului pe care îl va cînta, așa cum cu atîta vreme în urmă o preconiza Ph. Emanuel Bach: „Să cînte în gînd".

După aceste observații privitoare la primele lecții ale copilului, vom trece la problema priceperilor și deprinderilor motorice, adică la procedeele tehnice, la acțiunea degetelor, mîinilor și brațelor în cîntatul la pian. Aceste probleme vor fi examinate de aici înainte în general — în afară de unele cazuri speciale — fără referire la anumite vîrste ale elevilor sau la clasa de școlaritate. Alegerea, aplicarea și gradarea diferitelor procedee, cu exercițiile corespunzătoare se va face, de la caz la caz, de către profesor.

3. EXERCIȚII DE DEGETE ȘI BRAȚE

Corespunzător principiilor moderne ale pianisticii, universal acceptate, care preconizează folosirea forțelor și greutății brațului întreg — după ce elevul și-a însușit suficient așezarea justă a mîinilor pe claviatură și emiterea sunetelor cu degetele — se va trece la exersarea *căderilor de brațe*. Acestea au drept scop deprinderea libertății, supleței și a relaxării brațelor, precum și a căderii lor libere din umăr.

Cele dintîi exerciții de acest fel se fac cu elevul stînd în picioare, cu brațul atîrnînd liber de-a lungul corpului. Cerînd elevului să evite orice încordare, profesorul îi ridică brațul pînă la înălțimea umărului și îl susține astfel un scurt timp, după care, îi dă brusc drumul. Brațul trebuie să cadă atunci liber, ca orice obiect nesprijinit, sub acțiunea

greutății sale. Căderea într-adevăr liberă se verifică, dacă după cădere brațul intră într-o ușoară pendulare. Aceste exerciții se vor face cu fiecare braț în parte.

Exercițiile următoare cu căderi de brațe se fac șezînd pe scaun în fața pianului. Căderea brațului se face întîi de asemenea de-a lungul corpului, apoi cu mîna căzînd pe capacul claviaturii și, în sfîrșit, cu degete determinate pe clape.

Se va începe cu sunete detașate, întîi pe degetul 3, apoi pe degetele 2 și 4, pe degetul 5 și la urmă pe degetul cel mare, 1. Căzînd întîi la întîmplare, se va urmări apoi ca la aceste căderi cu cîte un deget să se ţintească o anumită clapă și să se obțină o sonoritate bună, fără zgomote. Căderile de brațe pe claviatură se vor face la început pentru mîna dreaptă pe octava 1, pentru mîna stîngă pe octava mică, extinzîndu-se apoi treptat, prin deschiderea laterală a brațului din umăr și o ușoară aplecare a corpului spre partea respectivă, pentru fiecare mînă în ambele sensuri, pînă la extremitățile claviaturii.

Se începe cu căderile de brațe simple, libere, în înțelesul că ele s-au produs numai sub acțiunea greutății lor. La timpul potrivit, adică după ce elevul va fi început și exercițiile de degete, ajungînd să le întărească suficient, căderile libere vor fi urmate de căderi produse și cu ajutorul forțelor musculare proprii ale brațului, și cu brațul ca și cum ar fi aruncat din umăr.

Căderile simple sau combinate de brațe se vor lucra la fiecare început de lecție, trecîndu-se succesiv, pe măsura înaintării în învățămînt a elevului, de la căderile pe cîte un sunet, la căderi pe note duble, terțe, sexte, octave, apoi pe acorduri de trei și patru sunete.

Lucrul degetelor rămîne însă problema de bază a tehnicii pianului deoarece, oricare ar fi membrele care acționează și forțele de origine a mișcărilor, degetele sînt acelea care, în ultimă instanță și nemijlocit, cîntă la pian, iar exactitatea și velocitatea execuției rezultă în primul rînd din mișcarea lor precisă și rapidă. Prin urmare, educarea și deprinderea degetelor cu mișcările lor proprii și independente trebuie să constituie preocuparea principală a profesorului. Or, după cum o arată experiența, copiii lucrează mai mult decît trebuie cu brațul sau antebrațul, servindu-se de musculatura și articulațiile acestora — îndeosebi a cotului — și mai puțin cu mîna și articularea degetelor.

Aceasta desigur nu pentru că micii elevi ar cunoaște și ar fi devenit de la început adepți ai tehnicii de braț și de greutate, ci pentru motivul mai simplu că la copii mușchii mîinii și ai degetelor sînt slabi și din aceeași cauză și articulațiile respective nu se fixează bine. Într-adevăr: „copilul între 7—9 ani execută mai ușor mișcările suportate de mușchii mari, care se dezvoltă mai devreme decît cei mici. La copii de vîrstă școlară mică, mușchii mărunți ai mîinii se dezvoltă trep-

tat. La această dezvoltare contribuie în mod deosebit exercițiile corespunzătoare... care cer mișcări exact executate de acești mușchi"[1]. Potrivit constatărilor citate, exercițiile la pian apar cum nu se poate mai indicate pentru întărirea mușchilor mici ai mîinii și ai degetelor, necesară aici mai mult ca oriunde.

Pînă să ajungă la această întărire, pentru ca elevii să nu se deprindă totuși, din cauzele naturale arătate, să cînte mai mult din antebraț și să întîrzie astfel deprinderea activității proprii a degetelor, profesorul nu va pretinde copiilor un sunet mai plin decît pot realiza cu degetele lor slabe. In acest fel, ei vor obține într-adevăr sunete de mai mică intensitate, dar curate, ceea ce le va deprinde și auzul cu sunete de calitate. In același timp, degetele trebuie întărite și prin exerciții gimnastice adecvate.

Un astfel de exercițiu, foarte simplu, constă în strîngerea mîinii pumn, urmată de deschiderea, întinderea și resfirarea bruscă a degetelor.

Degetele trebuie să fie de la început educate ca elemente solide, dar totodată mobile și elastice, pe care să se poată sprijini brațul întreg. Ele trebuie aduse la o astfel de fermitate încît să poată suporta, fără să se îndoaie, nu numai greutatea simplă a brațului sprijinit pe o clapă, ci și forța lui de inerție în cădere sau chiar din aruncarea asupra unei clape. Același rezultat trebuie obținut de la fiecare deget în parte, inclusiv degetul mic (degetul 5), care are sarcini importante de îndeplinit în cîntat, de pildă la acorduri unde evidențiază linia melodică și la salturile mari pe care le încheie și le subliniază. De aceea se poate admite, la nevoie, mai curînd ca acest deget să rămînă ceva mai rigid, decît să se încovoaie, pentru ca să nu atingă și clapa vecină.

Privitor la mișcarea degetelor trebuie notate rolul și importanța relativă a celor trei falange din care sînt constituite (inclusiv degetul cel mare, a cărui primă falangă este ascunsă sub mușchii palmari). Cea mai importantă din punctul de vedere al motricității este falanga întîia de la baza degetelor (la degetul mare falanga a doua), care este cea mai aptă pentru mișcări rapide de flectare și singura (la toate cinci degetele), care poate face și mișcări laterale (de resfirare). Falanga a doua (falangina) este aceea prin care se întinde și se strînge degetul. Prin urmare, nu numai de la baza degetelor, ci și din această falangă se poate face uneori — din mare apropiere — atacarea clapelor sau retragerea de pe ele. Ultima falangă (falangeta) este aceea care atacă nemijlocit clapele, dar nu este capabilă de multă mișcare proprie (care trebuie chiar evitată).

[1] Colectiv din Institutul de științe pedagogice — *Pedagogia*, Editura didactică și pedagogică, București, 1954, pag. 73.

Toate degetele atacă prin vîrful lor — prin așa numitele pulpe sau pernițe — care cu cît sînt mai pline sînt mai rezistente și totodată mai elastice. Numai degetul cel mare, ca urmare a articulației sale deosebite, atacă lateral, dar de asemenea perpendicular pe claviatură. Trebuie însă ferit ca și unghia să atingă clapele.

Greutatea degetelor fiind mică, un impuls mai puternic, care să imprime clapei o viteză mai mare, așa cum este necesară pentru a se obține un sunet *forte,* poate fi obținută numai printr-o viteză mai mare a degetului. Prin mobilitatea și agilitatea degetelor trebuie să se înțeleagă deci, atît mișcarea lor *laterală,* cît și *flectarea* lor rapidă de la bază — din articulația lor cu metacarpienii — ca și din articulația dintre falangă și falangină.

Chiar recurgînd la maxima rapiditate de care ele sînt capabile, intensități mari nu pot fi obținute numai din degete. De aceea în *forte,* chiar și în *mezzo-forte,* trebuie să se recurgă la forțele și greutatea mîinii, a antebrațului sau chiar a brațului întreg din umăr — după nevoie.

Pornind de la cele dintîi exerciții cu un deget, apoi trecînd la acelea cu două degete pe clape alăturate, din care unul coboară și altul urcă — asemenea jocului a doi copii care se leagănă pe o grindă — și ajungînd pînă la exercițiile cu cinci degete, toate acestea, în afară de scopul lor muzical, au ca efect dezvoltarea degetelor sub raportul atît muscular, cît și al agilității lor. O atenție deosebită trebuie acordată degetului 1, care dacă este ferm și suplu totodată, susține bine întreaga mînă și, dimpotrivă, crisparea lui atrage crisparea mîinii întregi. Acest deget trebuie să fie bine fixat în articulațiile sale, întrucît moliciunea lui poate face ca întreaga mînă să cadă de pe clape.

In aceeași ordine de idei mai trebuie observat la elevi, ca ei să nu acționeze clapele alunecînd pe ele, nici să tragă degetele tot spre capătul anterior al clapelor, aproape să iasă din claviatură, cum se constată ades. Atacul să se facă pe cît posibil mai aproape de linia clapelor negre. In acest fel, în afară de siguranța de a nu ieși din claviatură, se ușurează atacarea clapelor negre, atunci cînd le vine rîndul.

In exercițiile cu două și mai multe degete, pînă la toate cinci, se urmărește și deprinderea *independenței* lor, precum și *egalitatea* în viteza atacului, din care, în conformitate cu cele expuse în capitolul precedent, rezultă *egalitatea în intensitatea sunetului.* Realizarea acestei egalități este destul de dificilă din cauza deosebirii existente în lungimea degetelor, precum și în puterea mușchilor respectivi. Rezultate mai grabnice se pot obține de la începători dacă mai întîi li se cere ca, pornind de la degetul 1 spre degetul 5 și apoi invers, atacarea clapelor să se facă de la un deget la altul *crescendo* iar apoi,

în mod analog, *decrescendo.* Se constată într-adevăr, că pornind de la o intensitate dată, începătorii sesizează și realizează mai ușor sunete din ce în ce mai tari sau din ce în ce mai slabe, decît sunete egale. Numai după ce în modul arătat ei s-au deprins să comande degetelor și să le supună voinței lor, vor realiza mai ușor și egalitatea sunetelor.

In cadrul exercițiilor de cinci degete se vor introduce exerciții cu mișcări de rotație a mîinii, așa numitele mișcări de *pronație* (rotirea mîinii înăuntru, spre degetul 1) și de *supinație* (rotirea ei în afară, spre degetul 5). Ambele mișcări se produc prin rotația antebrațului în jurul axei sale. Degetele fiind plasate pe clape în poziția de cîntat, prin aceste rotații într-un sens sau celălalt, greutatea mîinii sau a brațului întreg — după caz — trece și se sprijină succesiv, din degete în deget, tot pe alte clape — pînă la cinci — vecine sau apropiate, pe care le acționează. Mișcările de pronație și supinație constituie unul din principalele mijloace ale cîntatului *legato,* precum și a execuției gamelor în *legato,* arpegii, octave frînte, acorduri arpegiate și linii melodice cantabile. In mișcări mai complexe, rotațiile sînt însoțite sau combinate cu ondulări din încheietura mîinii și a antebrațului, sau chiar a brațului întreg din umăr, care trebuie să fie deosebit de suplu cînd se execută mișcări de pronație și supinație.

Toate exercițiile de degete să se execute succesiv nu numai în intensități și cu viteze diferite, ci de fiecare dată și în *crescendo* și *decrescendo,* întotdeauna cu grijă pentru calitatea sunetului precum și pentru menținerea ritmului. *Exerciții în afara ritmului sînt inutile pentru muzică.*
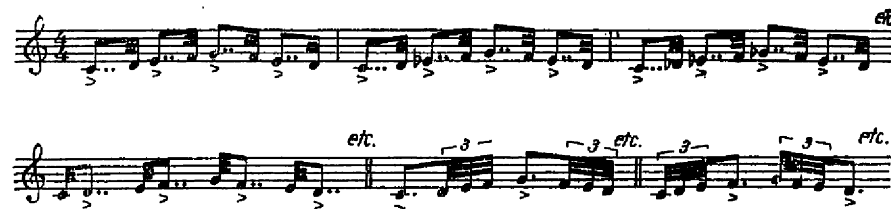
Un ajutor însemnat pentru deprinderea și menținerea ritmului îl poate da număratul. Număratul constituie însă o problemă aparte, care se cere corect rezolvată, altfel nu aduce foloase, ci poate să și dăuneze. In primul rînd, număratul trebuie să fie el însuși bine ritmat, ceea ce se poate învăța și exersa în prealabil cu ajutorul metronomului. In al doilea rînd, trebuie observat ca elevul să cînte după cum numără, și nu să numere după cum cîntă. In al treilea rînd, număratul să nu-i distragă atenția și concentrarea de la text și de la execuția tehnico-muzicală corectă. Este greu a se da rețete împotriva acestor aspecte contradictorii ale număratului la cîntat, care a făcut pe unii pedagogi să fie împotriva lui. După părerea noastră, număratul este totuși util și chiar necesar, cu condiția ca profesorul să fie atent și să-l îndrepte pe elev atunci cînd se produc abaterile semnalate mai sus. Număratul să fie monosilabic, scurt, precis, netărăgănat.

Pentru întărirea, independența și egalizarea degetelor sînt recomandabile exerciții din Hanon, Beringer și alte culegeri similare. Aceste exerciții se vor lucra întîi în tempo lent (socotind șaisprezecimea ca o pătrime), și treptat mai repede, fiind transpuse pe parcurs în diferite

tonalități majore și minore, precum și cromatic cu digitația aplicată la *do* major. Exercițiile menționate se vor lucra întîi cu mîinile separate, apoi cu amîndouă, atît în mers paralel, cît și în sens contrar, de fiecare dată în intensități diferite. Independența degetelor să nu rezulte dintr-o izolare crispată a lor și nici printr-o imobilitate silită a mîinii și brațului, care trebuie să rămînă libere și suple.

Degetele să nu acționeze superficial ci, chiar în cîntatul *piano* să înfunde complet clapele. Acționarea acestora să se facă cu viteză egală — în funcție de intensitatea dorită — evitîndu-se cu grijă ciocăneala. Oricare ar fi tempoul și intensitatea, degetele să atace ferm, hotărît și cu articulațiile bine fixate, dar fără crispare. Hotărîrea în acționarea clapelor trebuie să se arate atît la atacarea lor, cît și la ridicarea degetelor de pe ele, întrucît, cu deosebire la atacurile *non legato, leggiero* și *staccato,* sfîrșitul sunetului trebuie să fie tot atît de net ca și începutul lui.

Variantele ritmice sînt deosebit de importante pentru dezvoltarea tehnicii digitale. Prin execuția rapidă a sunetelor succesive, cu accentuarea și oprirea pe nota punctată, se obține deprinderea mișcărilor prompte, ferme, agile, ale degetelor. Variantele ritmice dau rezultate foarte bune în vederea pasajelor ornamentale mai dificile, ades întîlnite în literatura pianului. La execuția variantelor ritmice, duratele trebuie să fie respectate cu strictețe printr-un numărat precis. Nota punctată să constituie un scurt moment de relaxare înainte de execuția notelor rapide următoare ale exercițiului, pînă la o altă notă punctată:



La mîinile încă insuficient exersate se observă tendința de a se înclina mereu spre degetul mic. Această înclinare trebuie evitată, căci degetele nu mai atacă perpendicular clapele. O altă greșală, ce se observă la începători, este aceea că degetul mare atîrnă în afara claviaturii. Impotriva acestui obicei trebuie luptat cu energie, deoarece el va îngreuia mult lucrul de mai tîrziu al celor cinci degete, precum și trecerea degetului mare pe sub mînă.

Recomandăm ca la exerciții de degete — și în general la studiul unui pasaj — să nu se exerseze prea mult timp una și aceeași figură, care prin uniformitatea ei poate obosi prea mult degetele. Chiar dacă

figura studiată nu este încă complet stăpînită, să se varieze munca degetelor, trecînd un timp la alte figuri sau alte exerciţii care să solicite alte degete sau să le solicite într-un alt fel, după care se va reveni la figura de mai înainte.

Toate cerinţele amintite mai sus nu se vor realiza, fireşte, dintr-o dată, ci prin exerciţii gradate şi îndelungate, cu educarea şi folosirea sensibilităţii tactile a degetelor, care să fie permanent corelată cu rezultatul sonor printr-o autoascultare atentă. Pentru buna observare şi controlare a elevului în modul cum execută mişcările este recomandabil ca în timpul lecţiei profesorul să nu stea întotdeauna de aceeaşi parte a pianului, de obicei la dreapta, ci uneori şi în stînga lui.

4. MODURILE DE ATAC

In tehnica pianului se disting trei moduri fundamentale de atac, aşa numitele atacuri *non legato*, *legato* şi *staccato*, fiecare din ele fiind susceptibil de unele variante sau gradaţii. In privinţa ordinii în care ar fi mai indicat să se predea aceste diferite moduri de atac, unii pedagogi preconizează să se înceapă cu atacul *legato*, pentru motivul că astfel se realizează cantabilitatea atît de importantă în muzică. Alţi pedagogi ai pianului, la părerea cărora ne asociem şi noi, găsesc mai indicat să se înceapă predarea cu atacul *non legato*. Motivarea constă în faptul că pianul produce sunete discontinui, aşa cum rezultă din natura lui ca instrument de percuţie. Este deci logic ca primele lecţii şi exerciţii să se facă potrivit acestei naturi proprii instrumentului. Mai este de observat că în *non legato* se realizează mai clar precizia ritmică, care trebuie intens şi de la început educată la elevi, prin urmare un alt motiv care pledează pentru a începe lucrul la pian cu acest mod de atac.

a) *Non legato*. Cîntatul la pian în această formă de atac înseamnă succesiunea sunetelor nelegate între ele şi este cel normal în tehnica pianului, aşa cum a izvorît din tehnica clavecinului. Ca atare, *non legato* a rămas şi este în primul rînd o tehnică a degetelor, cu sau fără ajutorul mîinii din încheietură (din *poignet*), ceea ce nu exclude bineînţeles folosirea antebraţului şi braţului, cînd se simte nevoia.

La cîntatul *non legato* numai din degete şi mînă, degetele articulează ferm şi precis de la baza lor, antebraţul şi braţul rămînînd suple

şi conducînd mişcarea mîinii şi a degetelor în mersul lor ascendent sau descendent pe claviatură.

Degetele ce se succed trebuie să execute o mişcare alternantă, în sensul că unul urcă, iar celălalt coboară, mişcare pe care elevul trebuie să o simtă în articulaţiile de la baza degetelor. Ridicarea degetului de pe o clapă trebuie să se facă destul de devreme pentru ca dempferul respectiv să fie recăzut bine pe coardă, spre a-i opri vibrarea în momentul cînd a apărut sunetul următor. Trebuie observat deci ca elevii să nu înţeleagă şi să nu transforme cîntatul *non legato* în sunete detaşate. Mişcarea degetelor trebuie să se facă cu atîta precizie, încît între sunetele succesive să nu rămînă un gol sensibil.

Prin caracteristicile sale, cîntatul *non legato* este cel folosit în general la execuţia pieselor preclasice şi a muzicii polifonice, de exemplu la o mare parte a creaţiei pentru pian a lui J. S. Bach, deoarece se păstrează mai bine claritatea şi independenţa vocilor. Deosebit de acestea, aproape toate exerciţiile, gamele, arpegiile, notele duble, ornamentele etc., se exersează întîi în *non legato*.

b) *Leggiero* — care înseamnă uşor — este o variantă a atacului *non legato*, folosită în execuţia gamelor ornamentale şi în general în toate figurile ornamentale în tempo rapid. In acest atac, degetele acţionează cu repeziciune, din apropierea clapelor, şi cu o minimală participare a muşchilor palmari. De aceea, *leggiero* nu poate fi realizat decît în *piano* sau cel mult *mezzoforte*.

c) *Portamento* este un *non legato* extrem care cere o separare sensibilă a sunetelor succesive, ele fiind ţinute, în general, trei pătrimi din valoarea notelor respective. Indeplinirea acestei condiţii este uşurată prin aceea că *portamento* se foloseşte cu deosebire în pasaje lente. Pentru a se obţine separarea sunetelor, apăsarea unei clape se face numai după ce precedenta s-a ridicat complet din înfundarea ei.

Portamento se execută, după intensitatea cerută, fie numai din degete şi mînă, ca la *non legato*, fie folosind greutatea antebraţului şi a braţului întreg, ceea ce dă sunetului mai multă plinătate.

d) *Legato* este un mod de atac deosebit de important în cîntatul la pian, deoarece printr-însul se caută a se realiza acea continuitate şi rotunjime sonoră, care în sine lipseşte pianului. Acest mod de atac s-a dezvoltat o dată cu evoluţia muzicii pentru pian de la polifonia preclasică la muzica omofonă : întîi aceea a clasicismului vienez, apoi cea a creaţiei romantice, ulterior şi a impresionismului, cu lirismul, expresivitatea, bogăţia tonală şi efectele de culoare, care le caracterizează şi care cer mai multă cantabilitate. Toate acestea se realizează la pian prin cîntatul *legato*.

După cum o arată numele, *legato* înseamnă legarea, sudarea sunetelor ce se succed în cîntat, lucru care se realizează, în principiu, men-

ținînd degetul pe clapa cîntată pînă cînd alt deget atacă clapa următoare. Cîntatul legato se poate executa în două gradații diferite, anume ca *poco legato* sau *legato din degete* și ca *legatissimo* sau *legato cantabil*. După caracterul piesei și posibilitățile de interpretare se pot folosi și gradații intermediare.

In *poco legato* legarea sunetelor este mai puțin marcată și se execută, ca și *non legato*, din articularea de la bază a degetelor. *Poco legato* se aplică atunci cînd caracterul motivului sau al frazei nu cer o deosebită expresivitate și este caracteristic pentru operele primilor maeștrii ai clasicismului vienez.

In *legatissimo*, legătura de la un sunet la cel următor este mai strînsă și se obține cîntînd cu degetele ținute aproape de clape și ceva mai întinse, astfel ca să se facă contact cu o suprafață mai mare a acestora. Apropierea de clape a degetelor trebuie să fie cu atît mai accentuată — pînă acolo încît ele să se mențină permanent la nivelul clapelor — cu cît pasajul cîntat este într-un tempo mai rapid. In pasaje foarte rapide cîntatul *legato* este în general imposibil de obținut.

Un mijloc foarte eficace pentru realizarea *legato*-ului în diferitele sale gradații îl constituie mișcările de pronație și supinație, la care greutatea mîinii și a brațului trec lin de pe un deget pe altul, producînd astfel o acțiune „legată" a clapelor succesive, deci și a sunetelor emise de ele. Evident că acest mod de atac este posibil numai la pasaje cu intervale destul de mici între notele succesive, astfel ca să poată fi cuprinse între degetele nu prea resfirate ale mîinii. *Legato* între sunetele mai depărtate nu se poate realiza din degete, ci în general numai cu ajutorul pedalei *forte*. Dar despre aceasta se va vorbi în capitolul respectiv.

Considerat în ansamblu, în cîntatul *legato*, întregul sistem constituit din degete, mînă, antebraț și braț trebuie să se mențină într-o mișcare continuă, ondulantă, fără schimbări bruște.

e) *Staccato*. După instruirea și exersarea elevului în atacurile *non legato* și *legato* cu variantele lor, se va trece la cea de a treia formă fundamentală de atac la pian, la *staccato*. Aceasta înseamnă cîntatul în sunete separate între ele prin goluri sensibile, chiar importante, prin care caracterul de instrument de percuție al pianului se manifestă în mod evident. In privința valorii cvasi-pauzelor ce apar astfel între sunete, în piesele preclasice și clasice, pînă la acelea ale lui J. S. Bach inclusiv, adică în tot ce s-a scris de fapt pentru clavecin, se aplică regula ca fiecare sunet să fie ținut *jumătate* din valoarea notei respective, cealaltă jumătate revenind pauzei dintre sunetele succesive.

Staccato se poate realiza prin patru procedee diferite, și anume:

1. *Staccato din degete* prin articularea directă a acestora, care acționează vioi și scurt, ca împinse de un resort. Ph. Emanuel Bach spunea în această privință să se cînte „ca pe clape încinse". O variantă a

staccato-ului din degete este *staccato-pizzicato*, numit și *staccatissimo*, care se realizează trăgînd degetele, din ultimele lor două falange, spre înăuntrul mîinii, așa cum trage o gheară. Tot Ph. Em. Bach a permis mai multă libertate în execuția *staccatissimo* scurtînd sunetele la mai puțin de jumătatea notelor.

2. *Staccato din mînă* (din *poignet*), prin mișcări scurte din încheietura mîinii, tot așa de repezi ca la *staccato* din degete. Această formă de atac se poate realiza, la rîndul ei, prin două procedee diferite. Intîi, degetele fiind pregătite pe clape, le atacă printr-o mișcare repede din încheietură, mîna ridicîndu-se apoi brusc, ca respinsă de clape, spre a reveni apoi din nou cu degetele pe clape, gata pentru un nou atac. Al doilea, mîna aflîndu-se ridicată din încheietură, este brusc aruncată pe clape, spre a fi apoi imediat și tot atît de brusc ridicată în poziția inițială. *Staccato* din mînă solicitînd mai mult încheietura mîinii, se va exersa progresiv și se va folosi în pasaje nu prea lungi.

3. *Staccato din antebraț* se execută cu aceleași mișcări scurte ca mai sus, dar din articulația cotului, aceea a mîinii fiind fixată, sau suplă, după cum se simte mai avantajos.

4. *Martellato* — cuvînt italian care înseamnă ciocănire — este un *staccato* accentuat, unii pedagogi considerîndu-l însă ca fiind un mod propriu de atac. Este un atac în sunete detașate și puternice. Se execută din brațul întreg pornit din umăr, cu degetele ceva mai întinse și căzînd riguros vertical pe clape. *Martellato* se execută numai în *forte* și *fortissimo*.

Bineînțeles că toate aceste variante ale atacului *staccato*, cu procedeele de execuție indicate, nu sînt cu totul echivalente ca efect sonor și muzical, urmînd a fi folosite unul sau altul după indicațiile compozitorului, iar în lipsă, după stilul și caracterul piesei și a dinamicii prescrise.

Modurile de atac vor fi explicate elevilor și ilustrate cu exerciții și exemplificări corespunzătoare, pentru a lămuri nu numai aspectul lor tehnic, ci și sensurile lor muzicale.

Fără a face parte formal din modurile de atac, *notele repetate*, *notele ținute* și *trecerea degetului 1* pe sub mînă constituie probleme apropiate.

Notele repetate se întîlnesc ades în piesele pentru pian, de aici necesitatea ca să fie și ele exersate cu atenția cuvenită. Notele repetate se pot executa cu unul și același deget, în care caz se realizează egalitatea intensității, dar trebuie exersate și cu două pînă la patru degete, la care să se obțină de asemenea această egalitate. In cazul execuției notelor repetate cu un singur deget, este indicată o mișcare de aducție-abducție a acestuia de-a lungul clapei, ceea ce ușurează execuția.

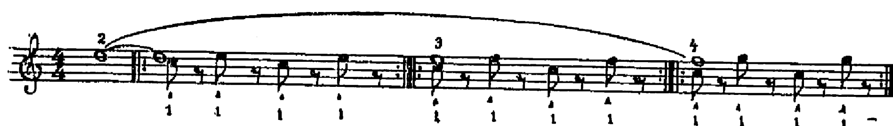
Notele ținute constituie în primul rînd o pregătire pentru exersarea ulterioară a trecerii degetului 1 pe sub mînă. In al doilea rînd ele dezvoltă fermitatea mîinilor și a degetelor. In al treilea rînd, la exercițiile de note ținute făcîndu-se trecerea degetului 1 de la poziția numai sprijinită pe clapă, la aceea de acționare a ei, se obține o creștere a abilității sale. Exercițiile de note ținute trebuie atent supraveghiate, deoarece ele pot provoca crispări ale degetelor.

Trecerea degetului 1 pe sub mînă este o problemă dintre cele mai importante ale tehnicii de degete, căreia trebuie să i se acorde multă atenție, între altele și pentru motivul că ea constituie o esențială și necesară pregătire pentru execuția ulterioară a gamelor și arpegiilor.

Pentru ca degetul cel mare să se obișnuiască cu mișcarea laterală pe care o cere trecerea lui pe sub celelalte degete, ajută mult următorul exercițiu : mîna elevului se așază pe masă sau pe capacul claviaturii în poziție normală pentru cîntat. In această poziție, degetul mare face, pe sub celelalte degete, mișcări repetate de du-te-vino spre degetul 4. La această mișcare, degetul mare să rămînă în ușor contact cu masa sau placa pe care exersează, iar mîna (podul palmei) să se mențină liniștită și fără încordare. Acest exercițiu, care mărește flexibilitatea degetului mare, trebuie făcut cu fiecare mînă în parte cîteva minute în șir, timp de cîteva lecții, pînă se obține supletea necesară a acestui deget.

O pregătire a trecerii degetului 1 pe sub mînă o constituie de altminteri și toate exercițiile anterioare de cinci degete, inclusiv de note ținute, prin care degetul 1 s-a deprins cu atacul său perpendicular pe clapă.

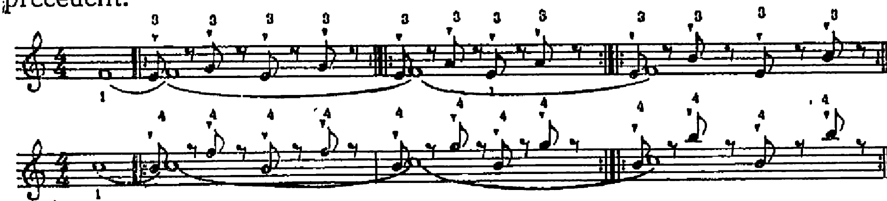
Exerciții de trecere a degetului 1 pe sub mînă se găsesc multe în metodele de pian și în culegerile de exerciții. Ca exemplu este dat exercițiul de mai jos, în care degetul 1 trece pe sub degetele 2, 3 și respectiv pe sub degetul 4 :



In acest exercițiu, trecerea degetului 1 să se facă scurt, rapid, spre clapa ce va fi acționată în *staccato,* cu revenirea lui promptă la loc, în vederea atacului care urmează.

Exercițiul ce urmează are în vedere, pe lîngă trecerea degetului 1 și trecerea, în coborîre, a mîinii, respectiv a degetelor 3 și 4 deasupra

degetului 1, mișcare ce trebuie executată în același mod ca la exercițiul precedent.



Exerciții similare se vor lucra cu mîna stîngă la octava mică.

La trecerea degetelor pe dedesubt sau pe deasupra, mișcarea va fi susținută de toată mîna — ușor înclinată spre degetul 1 — printr-o oscilare lină din încheietură, astfel ca ele să poată veni la timp deasupra clapelor pe care trebuie să le atace. Răsucirea în acest scop a încheieturii mîinii este un procedeu greșit, care poate fi evitat dacă la trecerile deasupra sau dedesubt ale degetelor, brațul conduce mersul mai departe.

5. ORNAMENTELE

Ornamentele — numite și *melisme,* — *Manieren* (germ.), *agréments* (franc.), *fioriturì* (ital.) și *grares* (engl.) — sînt denumiri date unor grupări de note de valori mici, introduse în lucrările muzicale, în scopul de ornamentare a melodiei, așa cum o arată și numele. Ele au o origină veche, încă de la organiștii secolelor al XV-lea și al XVI-lea, care le numeau *coloraturi* și capătă o folosire și o dezvoltare largă îndeosebi în muzica pentru clavicord și clavecin. Intr-adevăr, prin faptul că aceste instrumente produc sunete discontinui și scurte, s-a căutat să se acopere uneori golurile dintre ele prin intercalarea unor sunete de valoare mică în tempo rapid, auxiliare ale melodiei, ca trecere de la un sunet la cel următor al liniei melodice.

O dată cu apariția pianului și mai cu seamă după ce s-a ajuns la bogăția sonoră și cantabilitatea pianului modern, ornamentele nu au mai avut ca scop doar umplerea golurilor dintre sunete — ca la clavecin — nici acela de simplă împodobire, ci au devenit elemente componente ale liniei melodice, respectiv ale ideii muzicale. Acest nou și mai important sens al ornamentelor cere deci, cu atît mai mult, o execuție exactă și cît mai artistică.

Ornamentele sînt notate de obicei în texte prin anumite semne speciale, arătate în manualele de teorie și în metodele de pian. Pe unele din ele le vom folosi în exemplele ce urmează. In compozițiile mai vechi, semnele erau în număr mai mare și adesea diferit înțelese, ceea ce producea dificultăți de interpretare executanților. J. S. Bach a fost printre cei dintîi care în unele din lucrările sale a scris și ornamentele cu valori precise, în măsură. Și în multe din lucrările lui Beethoven, Chopin, Schumann, Mendelssohn, Liszt și alții, ornamentele sînt notate cu valori precise. Un număr redus de semne speciale au rămas totuși în vigoare și sînt încă folosite în scriitura muzicală.

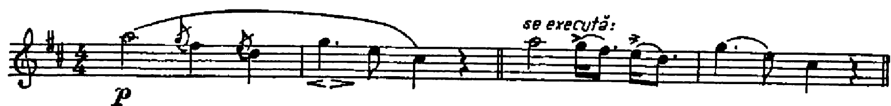
Ornamentele cele mai întrebuințate sînt: *apogiatura* scurtă și lungă, *mordentul* superior și inferior, simplu și dublu, *grupetul*, care are trei variante, precum și *trilul*. Se consideră ca ornament și *glissando*-ul, deși factura lui este mult diferită de aceea a celorlalte ornamente.

Deoarece toate ornamentele — cu excepția apogiaturii lungi — se caracterizează prin sunete scurte, alăturate sau apropiate și cîntate cu rapiditate, se execută în general numai din degete, cu mîna suplă. Excepție fac ornamentele în pasaje în mișcare lentă care se adaptează mișcării. In afară de cazurile, rare, ale unor indicații contrare ale compoziției, ornamentele se execută cu o intensitate egală sau apropiată de cea a fragmentului din care fac parte.

Elevii întîmpină de obicei dificultăți în execuția ornamentelor. Dacă ei și-au însușit însă anterior o bună tehnică digitală, iar natura și scopul ornamentelor le sînt în prealabil explicate printr-o analiză teoretică a ordinii și proporției notelor auxiliare în raport cu timpul măsurii, dificultățile pot fi învinse.

Pentru înțelesul mai detailat al fiecărui ornament ne referim la definițiile și explicațiile date în manualele de teorie. Aici vom considera îndeosebi procedeele tehnice pentru execuția lor.
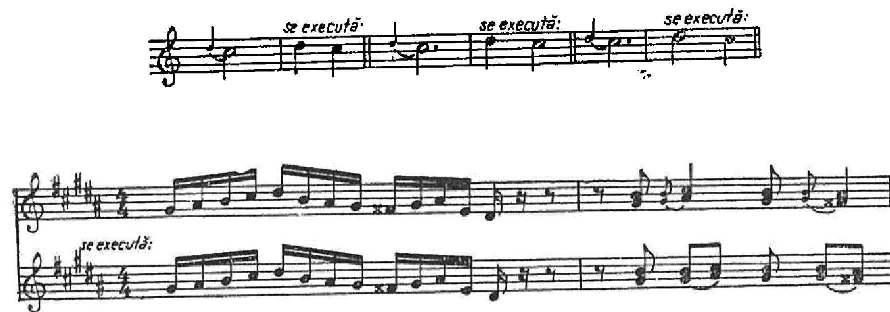
a) *Apogiatura scurtă*, pe clape albe sau pe clape negre succesive, dintr-una, două sau trei sunete, se va integra în mersul spre sunetul principal printr-o mișcare ondulatorie a mîinii și antebrațului. In apogiatura pe clapele albe spre cele negre mișcarea se va combina cu urcarea mîinii de jos în sus, iar de la clapele negre spre cele albe cu alunecarea ei în jos.



~~W. A. Mozart: Rondo în re major~~
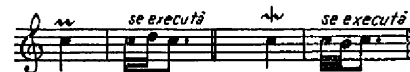
erata: J.S. Bach - Mic Preludiu

b) *Apogiatura lungă* se execută cu același procedeu ca acela arătat la apogiatura scurtă. Dăm cîteva exemple:
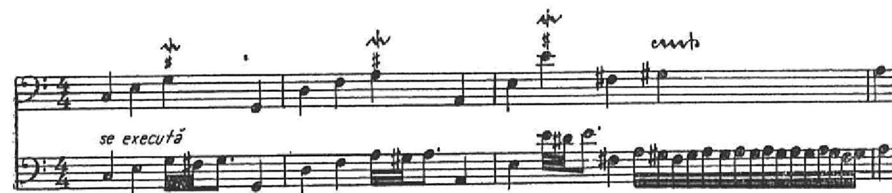


J. S. BACH: *Preludiul XVIII, caietul II* (*Clavecinul bine temperat*)

c) *Mordentul* este o succesiune rapidă de două sunete — cel simplu — sau de patru sunete — mordentul dublu — toate la interval de secundă față de sunetul principal. Mordentul simplu poate fi *superior* cînd folosește sunetul auxiliar superior, sau *inferior* atunci cînd folosește sunetul auxiliar inferior:

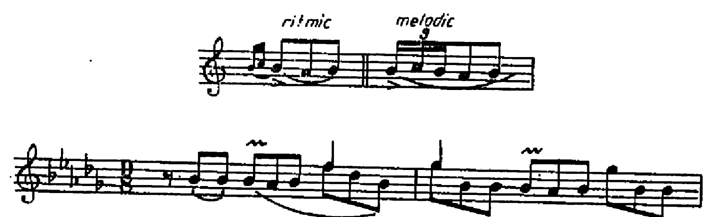


Semnul de alterație scris *deasupra* semnului mordentului se referă la sunetul auxiliar superior, iar cel scris *sub* semn se referă la sunetul auxiliar inferior:



Mordentul *ritmic* este executat înaintea sunetului principal iar cel *melodic* se execută după el. Muzica preclasică și clasică folosea în general mordentul melodic, muzica romantică și contemporană, mordentul

ritmic. In ambele cazuri, accentul cade pe sunetul principal și nu pe al doilea sunet al mordentului :



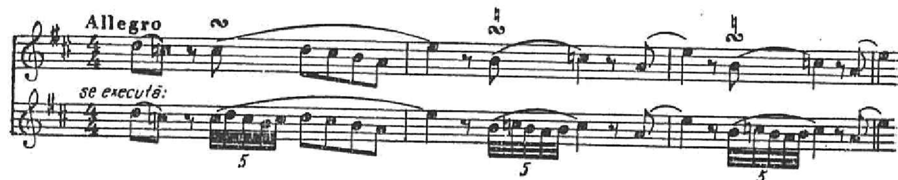
Turini — *Sonata, partea a II-a*

Din punctul de vedere al execuției, mordentul este o figură simplă pentru două degete care alternează (figuri lucrate de elevi la tehnica digitală), care se realizează într-o mișcare repede. Procedeele indicate mai sus pentru apogiatură sînt valabile și pentru execuția mordentului. Acesta se va exersa întîi separat, ca figură independentă, iar apoi, și cel mai mult, intercalat între două sau patru măsuri ale fragmentului pe care îl ornamentează, astfel ca elevul să se deprindă cu execuția mai rapidă a sunetelor mordentului față de aceea a sunetelor liniei melodice.

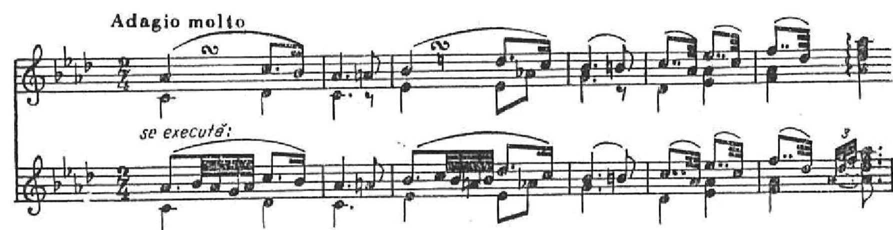
d) *Grupetul* este și el o succesiune relativ rapidă de patru sunete, începînd uneori cu cel principal, alteori venind după acesta, toate, la intervale de secundă. Execuția grupetului rezultă tot din tehnica digitală, anterior lucrată de elevi, incluzîndu-se aici o ușoară rotație a mîinii din antebraț.



La grupet se recomandă de asemenea, în același scop ca la mordent, așezarea lui între cîteva măsuri ale liniei melodice. Dăm cîteva exemple :



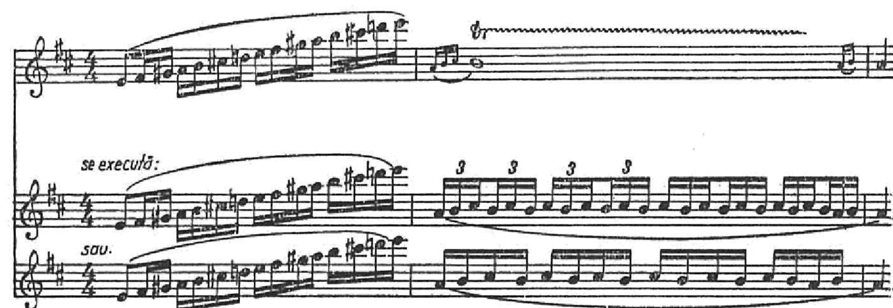
W. A. Mozart: *Rondo în re major*
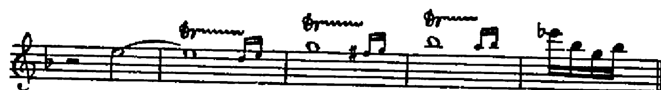


Beethoven: *Sonata pentru pian, op. 10 nr. 1*

e) *Trilul* este unul din cele mai folosite ornamente. El constă din alternarea rapidă și repetată a unui sunet (deasupra căruia se găsește semnul respectiv) cu sunetul alăturat superior. Trilul se execută fie cu degetele articulînd mai sus, sau ținute foarte aproape de clape. In ambele cazuri, articularea se face de la baza degetelor, mîna rămînînd liniștită, dar suplă. De o importanță deosebită pentru reușita trilului este fermitatea degetelor, care trebuie să acționeze din vîrful lor. In vederea învățării trilului se vor lucra exerciții pregătitoare cu diferite perechi de degete pe întinderea a cinci sunete în succesiune cromatică. Aceste exerciții se vor face în mișcare lentă cu o deosebită atenție la egalitatea ritmică și claritatea sunetelor. In triluri prelungite, acțiunea degetelor poate fi combinată cu aceea a antebrațului, astfel ca să se producă o ușoară alunecare a degetelor în sus și în jos pe clape sau făcîndu-se o mișcare oscilantă a mîinii. Spre a evita obosirea se poate schimba după un timp perechea de degete care îl execută.

Uneori trilul este precedat sau succedat de o apogiatură care se contopește cu el, alteori această apogiatură rămîne separată, fiind chiar evidențiată printr-un atac accentuat, așa cum se arată în exemplele următoare :
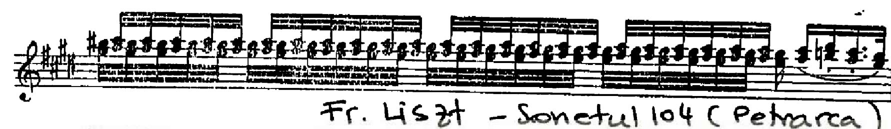


Mozart: *Rondo în re major*

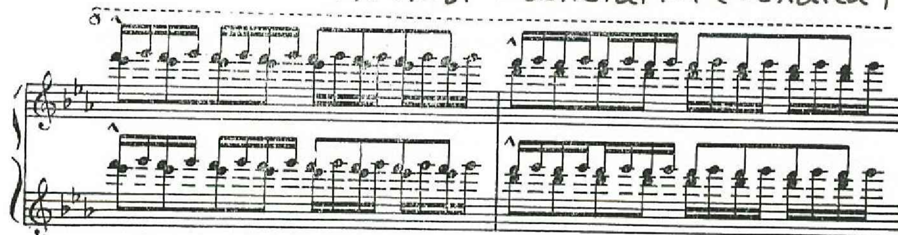


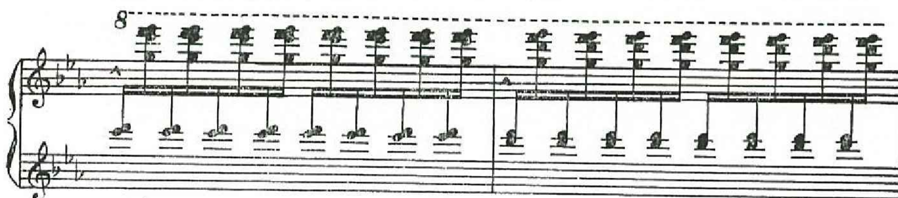
L. van Beethoven : *Cadența* (p. I) la *Concertul în re minor de* W. A. Mozart

In cazul trilurilor în terțe, execuția este ușurată dacă se face o alunecare înainte și înapoi în lungul clapelor respective. Execuția trilurilor în octave — iar dacă textul o permite — și a acelora în terțe sau sexte, este mai ușoară, mai cu seamă în cazul mîinilor mai puțin dezvoltate, dacă trilul se distribuie la ambele mîini. Prin mișcări alternante ale celor două mîini din antebrațe — în *ff* din brațe — se pot obține triluri de mare amploare.



Fr. Liszt – Sonetul 104 (Petrarca)
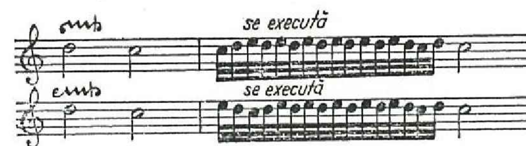




erata: Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră

Fr. Liszt : ~~Sonetul 104 (Petrarca)~~

In execuția trilurilor să se păstreze un ritm foarte precis, oricare ar fi mișcarea. In acest scop, precum și în acela al egalității în intensitate, se poate uneori aplica procedeul de a se executa trilul în triolete. La triluri prelungite se vor face și accentuări pentru realizarea pregnanței ritmice. In muzica preclasică trilul începe, în general, cu nota superioară, cu excepția cazului cînd nota principală trebuie evidențiată.

Tot în muzica preclasică se întîlnesc pentru tril notații diferite, ca în acest exemplu :



Trilul trebuie executat cu multă atenție, astfel ca el să constituie o potențare a liniei melodice. De aici rezultă importanța exersării îndelungate a trilurilor, deprinderea execuției lor cu *toate perechile de degete* și cu grijă pentru o corectă realizare. La aceasta ajută o autoascultare atentă, necesară de altfel la exersarea tuturor ornamentelor ca elemente caracteristice ale liniei melodice.

f) *Glissando* se poate executa ascendent sau descendent, fie cu mîna dreaptă, fie cu cea stîngă, mîna fiind întoarsă cu podul palmei spre clape, iar degetele ținute paralel cu claviatura. *Glissando* se mai poate executa și cu degetul 1, fără a întoarce mîna, ci numai printr-o pronație sau supinație corespunzătoare, după mîna care acționează (dreapta sau stînga) în coborîre sau în urcare.

Exersarea *glissando*-ului va începe de la întinderea unei octave, fiind apoi extinsă, progresiv, pe mai multe, întîi în nuanța de *piano,* apoi și în *forte.* In *piano* se execută cu un deget care alunecă pe clape cu o presiune moderată. In *forte* se execută cu degetul 3 proptit de degetul 1, acesta din urmă fără să atingă clapele. *Glissando*-ul se mai poate executa cu două degete alăturate, de exemplu cu 2 și 3, sau cu 3 și 4, mîna fiind întoarsă cu podul palmei spre clape, iar degetele, deși menținute suple, alunecînd cu presiune pe claviatură. Se lucrează în același mod pe clapele albe ca și pe cele negre.

Glissando-ul în note duble (în terțe, sexte, octave), se execută cu mîna în poziție normală, degetele acționînd însă diferit în urcare și în coborîre. In urcare, degetul 1 acționează cu vîrful lui, iar degetele 3, 4 și 5 — după cum intervine unul sau altul — cu falangeta mult îndoită, alunecă cu unghia pe clape. In coborîre aceleași degete lucrează în mod inversat. *Glissando*-ul în note duble este mai greu de executat. Pentru deprinderea lui și în scopul de a se obține simultaneitatea perfectă a ambelor degete, se va exersa mai întîi separat cu fiecare din degetele perechi în parte, avînd grijă ca ele să se afle mereu în pozițiile ce le vor avea atunci cînd vor lucra împreună.

La toate exercițiile în *glissando,* mîna este condusă de braț, încheietura mîinii rămînînd suplă. In sfîrșit, oricare ar fi *tempo*-ul și modul de execuție, *glissando*-ul trebuie executat *în măsură și precis încheiat.*

Elevii trebuie instruiți și controlați ca să nu execute ornamentele mecanic, ci în strînsă legătură cu tempoul și stilul piesei, cu conținutul ei muzical.

Ținem să precizăm că dacă ne-am ocupat aici de ornamente, am pornit de la considerentul că și ele fac parte din figurile tehnicii de degete, deci sînt în legătură cu procedeele care au fost expuse mai înainte în această privință, și nu ca o ordine în care ar trebui predate. Această ordine urmează a se stabili de către profesor după vîrstă, clasă și gradul de dezvoltare a elevilor.

6. LUCRUL CU AMBELE MIINI

Evident că tot ce s-a spus pînă aici despre activitatea degetelor, a mîinii și a brațului, trebuie să se înțeleagă pentru fiecare mînă în parte și va trebui învățat și exersat la fel pentru mîna dreaptă, ca și pentru cea stîngă. Astfel se va putea trece mai ușor, pe fiecare treaptă a învățămîntului, la lucrul cu ambele mîini. Tehnica pianului cere *egalitate* în toate acțiunile și o *independență* desăvîrșită a unei mîini față de cealaltă. Acest rezultat nu se obține ușor, ci numai prin exercițiu îndelungat, gradat și conștient.

In ceea ce privește îndeosebi egalitatea în forțe și viteze, în folosirea greutății brațului etc., dificultățile provin și din cunoscuta slăbiciune relativă a mîinii stîngi față de cea dreaptă (sau, la stîngaci, invers). Mai greu de deprins, dar mai importantă, este obținerea independenței celor două mîini, care în anumite piese pentru pian au de executat, fiecare în parte, alte figuri tehnice, totodată în moduri de atac și intensități diferite, ceea ce *cere din partea sistemului nervos superior o capacitate distributivă* deosebit de ascuțită.

Egalitatea și independența mîinilor se vor obține dacă mai întîi se vor face, cu fiecare mînă în parte, aceleași exerciții, astfel ca ele să capete aceleași deprinderi și automatisme. Pasul al doilea va consta în exerciții la unison cu ambele mîini, urmate de mișcări în sensuri contrare, în care să intervină simetria mîinilor. Numai după ce aceste activități paralele au fost suficient exersate și însușite de elevi, se va trece la mișcări diferite ale celor două mîini lucrînd împreună, dar care și ele vor fi fost în prealabil lucrate și deprinse *separat* de fiecare mînă în parte pînă la tempoul real. Deoarece mîna stîngă va rămîne aproape întotdeauna mai slabă și mai puțin abilă decît cea dreaptă, este indicat ca, în special, în pasajele în mers paralel să conducă

mîna stîngă și nu cea dreaptă, care se poate adapta mai ușor după cea stîngă, decît invers. Amintim că în această privință Chopin spunea că „mîna stîngă să fie dirijorul !"

In toate mișcările de mai mare amploare și intensitate, degetele și mîinile trebuie să se folosească — așa cum s-a mai accentuat în repetate rînduri — de greutatea, forțele și amploarea în deplasare a brațelor *din umăr*. Prin aceasta se înțelege ansamblul constituit din omoplat, claviculă și articulația cu osul brațului (humerus). Intr-adevăr, pornite din umăr se pot realiza — ca și în toate celelalte activități și munci fizice ale omului — cele mai variate și mai ample mișcări extinse peste toată claviatura, așa cum se cer în cîntatul la pian. Totodată și contrar aparenței, nu din mînă și degete, ci din umăr cu ajutorul mușchilor mai voluminoși dorsali-superiori și ai brațului, se pot realiza *gradațiile cele mai fine și mai precise*, atît în amplitudinea și direcția mișcărilor, cît și în intensitatea lor.

De aceea, dacă în paragrafele precedente ne-am ocupat în special de activitatea degetelor, ca acelea care în mod nemijlocit acționează clapele, nu trebuie să se uite însă rolul *dinamic* primordial al brațelor în cîntatul la pian.

7. GAME, ARPEGII, OCTAVE, NOTE DUBLE, ACORDURI

Gamele constituie un studiu de bază în tehnica pianului, căruia trebuie să i se dea cea mai mare atenție. Se poate adăuga că nu numai în școală, ci și mai tîrziu, în toată activitatea practică a pianistului, studiul gamelor îi va fi necesar pentru menținerea tehnicii. Studiul gamelor începe după ce s-au lucrat exercițiile de cinci degete, cu care prilej s-au făcut și trecerile degetului 1 sub celelalte degete. Aceste treceri sînt foarte importante pentru agilitate și egalitate în execuția gamelor ; la fel mișcările de rotație a mîinii (pronație și supinație), precum și diferitele moduri de atac.

Dacă elevul și-a însușit aceste procedee și deprinderi, gamele nu mai prezintă dificultăți deosebite, iar exersarea lor contribuie, la rîndul ei, la perfecționarea acestor deprinderi. Intr-adevăr, studiul gamelor ajută cel mai mult la obținerea egalității sunetelor în intensitate și durată pe întreaga claviatură, astfel ca să nu se mai resimtă efectele inegalității existente în lungimea degetelor, precum și în puterea lor.

Pentru ca elevul să-și poată însuși în mod conștient tehnica gamelor, ar trebui să le cunoască în prealabil de la lecțiile de teoria muzicii.

Cum însă dintr-o oarecare necoordonare a programelor, gamele nu sînt încă tratate la teorie la data cînd se începe studiul lor la instrument, rămîne în sarcina profesorului de pian ca o dată cu începerea lucrului la game să predea elevilor şi unele din noţiunile de bază respective. O dată cu aceste noţiuni şi dat fiind acordajul temperat al pianului, este indicat ca, pe parcurs, să se dea elevilor explicaţii şi asupra naturii şi scopului temperării scării muzicale şi a caracterului enarmonic al gamei cromatice, care caracterizează sistemul sonor al pianului.

Pe baza cunoştinţelor teoretice despre game, elevii să fie instruiţi să nu le execute în mod mecanic, după modelele gata date în metodele de pian, ci pornind conştient de la structura proprie a fiecăreia din ele. In acest scop, elevul trebuie să ştie să-şi construiască orice gamă — şi să şi-o imagineze auditiv — din tonurile şi semitonurile care o compun. La început, acest mod de a studia gamele poate să pară mai greu, dar pe această cale elevul va ajunge să le stăpînească mai bine şi pentru totdeauna, lucru de o deosebită importanţă pentru dezvoltarea sa pianistică.

Bineînţeles că învăţînd gamele prin acest procedeu, ele se fixează în memorie şi tot din memorie se vor cînta mai tîrziu. Această memorie va fi însă acum mai sigură şi mai trainică, deoarece s-a format prin exerciţii conştiente, conduse de logică şi nu prin repetarea mecanică a exemplelor din metode.

Importanţa studiului şi exersării gamelor este unanim recunoscută, dar asupra ordinei în care ele trebuie predate există între pedagogii cei mai de seamă păreri diferite. Cu multă vreme în urmă, Chopin, iar după el mulţi pedagogi, au susţinut că este mai indicat a se începe studiul cu gama *si major,* decît cu cea în *do major,* cum este mai obişnuit, dar care ar fi mai nimerit să rămînă ultima. Conformaţia mîinii şi poziţia naturală a degetelor corespunde — după acest punct de vedere — de-a dreptul poziţiei relative a clapelor albe şi negre care dau gama *si major.*

Pornind de la alt punct de vedere, pianista şi pedagoga franceză Marguerite Long preconizează începerea studiului gamelor prin gamele cromatice, justificînd aceasta astfel: „Nu neglijaţi gama cromatică, cultivaţi-o cu grijă. Ea dezvoltă precizia tuşeului prin aceea că obligă degetele să se mişte în spaţii restrînse şi să manipuleze intervale mai delicate decît acelea ale gamei diatonice. Gama cromatică dezvoltă agilitatea şi supleţea degetului 1, a cărui intervenţie este aici mai frecventă şi mai uşoară. Pentru începători, studiul gamei cromatice trebuie să preceadă pe acela al gamei diatonice" [1].

[1] Marguerite Long — *Le Piano,* Salabert, Paris, 1959, pag. III.

Cu toate aceste autorizate opinii, pe care le-am socotit necesar să fie cunoscute, continuăm să fim de părere ca studiul gamelor să înceapă cu gamele diatonice, şi în primul rînd cu gama *do major.* Plecînd de la principiul pedagogic de a se merge de la simplu la complex, iar gama cromatică fiind mai complexă ca cea diatonică, apare indicat din punct de vedere metodic să se lucreze întîi gamele diatonice, care se formează foarte uşor şi vizibil din înlănţuirea a două tetracorduri. Pornind de la gama *do major* se vor parcurge — progresiv — prin cercul cvintelor, toate tonalităţile modurilor major şi minor.

Pentru constituirea gamelor din două tetracorduri este necesară cunoaşterea componentelor (poziţia tonurilor şi semitonurilor în cazul gamei majore — două tonuri şi un semiton). Acest mod de constituire a gamelor este uşor înţeles de elevi, cărora în acest scop li se aşază mîinile cu degetele 5-4-3-2 la stînga şi cu degetele 2-3-4-5 la dreapta.

După modelul gamei *do major* se pot forma toate gamele următoare cu diezi, şi anume: se aşază mîna stîngă pe tetracordul al II-lea, care devine tetracordul I al gamei noi, iar cu mîna dreaptă se formează tetracordul al II-lea al acesteia, urcîndu-se totodată treapta a treia a tetracordului (sensibila gamei) cu un semiton, diezînd-o. La gamele cu bemoli se procedează în sens invers, şi anume: se aşază mîna dreaptă peste tetracordul I al gamei iniţiale, care devine tetracordul al II-lea al gamei noi, iar cu mîna stîngă se formează tetracordul I al acesteia, coborîndu-se totodată treapta a patra (subdominanta), cu un semiton, bemolizînd-o.

La gamele cu bemoli, majore şi minore, degetul 4 de la mîna dreaptă se va afla în general pe *si* bemol, iar la mîna stîngă pe noul bemol care apare în gamă.

Este necesar ca în continuarea gamelor majore să se treacă la studiul gamelor relative minore, naturale şi armonice, iar după aceea a gamelor minore melodice, deoarece multe din piesele mici pe care le învaţă copiii în primii ani sînt scrise şi în modul minor.

In toate gamele, degetul 1 cade pe clapele albe şi, în principiu, toate gamele au în suire şi coborîre aceeaşi digitaţie, cu următoarele excepţii: la mîna dreaptă la gamele *fa diez minor* şi *do diez minor* melodic, iar la mîna stîngă în gama *sol diez minor* melodic. Elevii vor fi instruiţi că în gamele care încep pe clape albe — cu excepţia gamei *fa major* — vor folosi grupele de degete 1-2-3 şi 1-2-3-4 la mîna dreaptă *în suire,* iar la mîna stîngă *în coborîre.*

Buna însuşire a digitaţiei gamelor — aşa cum este dată detaliat în metodele de pian — permite concentrarea atenţiei asupra fermităţii atacului, a egalităţii în intensitate şi ritm. Este util ca, mai tîrziu, elevii să exerseze şi gamele care încep pe clape negre cu digitaţia

gamei *do major,* această deprindere ușurînd mult cîntatul variatelor game ornamentale, pe care le vor întîlni în multe din piesele pentru pian.

Toate gamele se vor lucra în *non legato,* în *staccato* din degete, iar mai tîrziu, în tempo lent, în *legato.* Gamele *legato* să se exerseze și să se cînte numai în tempo lent, deoarece de îndată ce mișcarea devine mai rapidă, nu se poate realiza decît *non legato.* Trebuie să se oprească tendința elevilor de a executa gamele rapid, mecanic, fel în care ei nu le pot suficient controla auditiv. Gamele vor fi lucrate în diferite intensități și viteze, de la *pp* la *ff,* precum și în *crescendo* și *diminuendo,* întîi fiecare mînă separat și apoi cu amîndouă mîinile, în mers paralel și în mers contrar.

Gamele în mișcare paralelă se vor exersa întîi la distanță de două octave între ambele mîini, care astfel se mențin într-o poziție mai comodă în raport cu corpul. Deosebit de acest avantaj, la o distanță mai mare între octave, elevul diferențiază mai clar sunetele și poate controla mai bine egalitatea lor în ritm și intensitate.

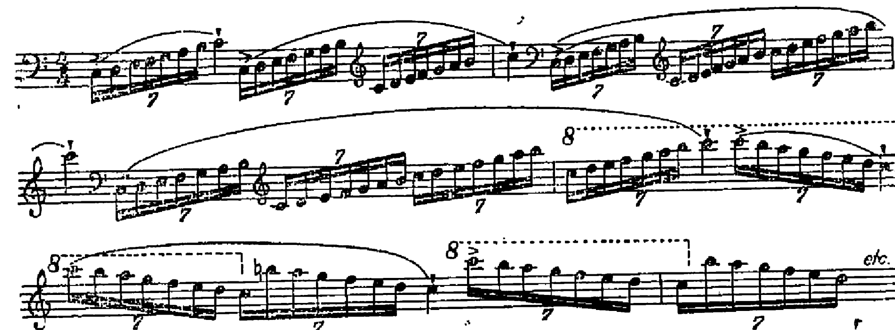
Gamele se vor exersa și cu accente din trei în trei, din patru în patru sunete ș. a. m. d. Degetul care produce accentul va porni mai de sus spre a ataca clapa cu viteză mai mare. Aceste exerciții cu accentuarea anumitor sunete se vor face însă numai după ce elevul a dobîndit suficientă independență a degetelor și mînă fermă.

Un procedeu care dezvoltă sensibilitatea tactilă, totodată și distributivitatea motorică și dinamică între cele două mîini constă în a cînta *piano* cu o mînă și *forte* cu cealaltă, schimbînd apoi acest joc între cele două mîini. De asemenea *diminuendo* la o mînă, în timp ce cealaltă execută gama *crescendo.* Degetele care atacă mai tare vor articula și ataca mai de sus decît acelea care au de cîntat în *piano.*

Pentru obținerea independenței mîinilor necesară diferențierii în gradațiile dinamice sînt utile exerciții prealabile de game în sens contrar, apoi în sens paralel, întîi pe întinderea a două octave și apoi progresiv pînă la cuprinderea întregii claviaturi. Execuția gamelor în *crescendo* și *diminuendo* se va începe printr-o gradare dinamică *în trepte* pe octavele succesive. De exemplu, prima octavă în *pp,* a doua în *p,* a treia în *mf* ș. a. m d., precum și invers, *diminuendo.* Elevul se va autoasculta cu atenție, pentru ca aceste gradații în terase să se producă în trepte egale, iar înăuntrul fiecărei trepte sunetele să fie de egală intensitate.

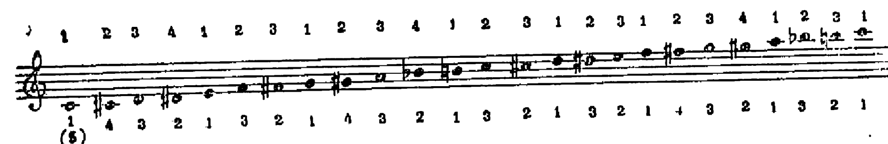
Un alt exercițiu, potrivit pentru elevii mai avansați, care le dezvoltă precizia și rezistența, constă într-o succesiune regulată a aceleiași game, din ce în ce mai extinsă pe tot mai multe octave, pînă cuprinde întreaga claviatură. Exercițiul se va executa în tempo rapid,

cu scurte opriri strict măsurate, după ultima notă de o pătrime în *staccatissimo,* între fiecare nouă secvență. De exemplu :



Gamele majore și minore vor fi exersate și în terțe simple, în sexte și în decime, precum și în terțe și sexte duble ; la fel și gamele cromatice. La toate exercițiile de game se va observa ca degetele să nu acționeze izolat de mînă și braț ; deși atacă din articulațiile lor proprii, totuși din antebraț și braț se produce deplasarea mîinii și a degetelor de-a lungul claviaturii. La execuții în intensități mai mari, antebrațul și brațul intervin și ajută cu propriile lor forțe și greutăți.

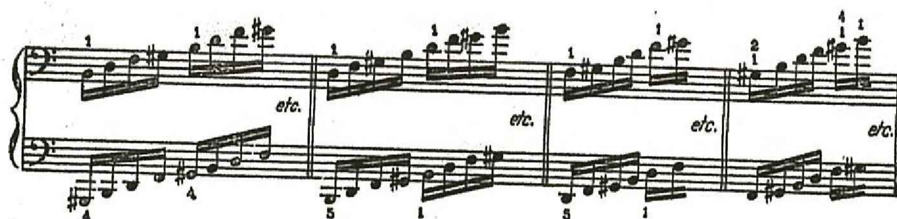
Game cromatice. Gama cromatică constituie o formă complexă a gamelor majore sau minore, prin intercalarea în secundele mari a unor sunete intermediare, divizîndu-le astfel în două semitonuri. Gamele cromatice se obțin cu o intensitate mai mare dacă se aplică degetul 1 pe clape albe și degetul 3 pe clape negre, cu introducerea degetului 2 doar la succesiunea a două clape albe. Supletea și velocitatea se obțin însă mai curînd prin întrebuințarea grupelor de trei și patru degete, cum este indicat în exemplul următor :



Digitația folosită de-a lungul a două octave se repetă identic, începînd cu cea de a treia octavă, aplicînd-o la ambele mîini.

Arpegii. Concomitent cu gamele se vor studia și arpegiile : întîi arpegii scurte de 3 și 4 sunete, apoi arpegii lungi pe întinderi de cîteva octave. Se vor lucra arpegii majore și minore, arpegii de septimă dominantă și de septimă micșorată, cu răsturnările respective. La stu-

diul cu ambele mîini, arpegiile se vor executa atît în mișcare paralelă cît și în sensuri contrare, precum și la intervale de sextă sau de decimă, așa cum se arată în exercițiul :



Se vor lucra de asemenea și arpegii cu mîinile alternante, la care trecerea de la o mînă la alta să nu fie însă sesizabilă, să apară ca și cum ar fi executate cu o singură mînă.

La arpegii se aplică în principiu aceleași procedee tehnice ca la game, însă aici intervin mișcări mai ample ale brațului întreg, precum și ale mîinii din antebraț (nu din încheietura ei). Intr-adevăr, degetele trebuie să producă aici sunete mai resfirate, cerînd o deplasare mai largă pe claviatură. Acest lucru necesită o atenție mare la înlănțuirea sunetelor care, cu toate distanțele mari dintre ele, nu trebuie să apară ca sunete detașate. La arpegiile scurte se face o ușoară unduire a mîinii la trecerea de la degetul 1 pînă la degetul 5. La arpegiile lungi, pentru ca să apară nefragmentate, se impune atacul perpendicular pe clapă al degetului 1 și articularea precisă a celorlalte degete, cu o deosebită atenție la atacul degetului care precede degetul 1 și al aceluia care îl succede. Poziția mîinii la execuția arpegiilor lungi este aceeași ca la game, adică mîna ușor înclinată spre degetul 1.

Atît în arpegiile scurte, cît și la cele lungi, se pot aplica accente, așa cum s-a arătat și la studiul gamelor.

Arpegiile trebuie lucrate timp mai îndelungat în tempo lent, cu mîini separate. Atunci cînd elevul și-a însușit îndeajuns executarea lor cu intensități egale, se va trece la viteze din ce în ce mai mari, dar cu reveniri frecvente la execuția în tempo lent. Arpegiile se vor lucra întîi în *non legato* și *staccato*, apoi în *legato* în tempo lent, cu degetele aproape de clape, cu folosirea rotațiilor largi ale mîinii și brațului și a greutății lor, de fiecare dată cu diferite gradații dinamice.

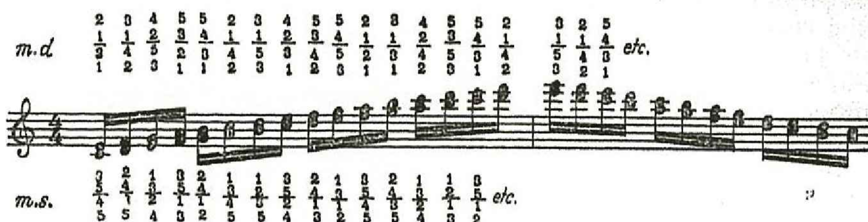
Un studiu serios al arpegiilor dă posibilitatea realizării unui acompaniament în *arpeggio*, care altfel rezultă rar bine reușit.

Note duble. Notele duble ocupă un loc important în piesele pentru pian, în consecință deci și în tehnica pianului. Notele duble se vor lucra în terțe pînă la octave. Studiul lor include exerciții alternînd
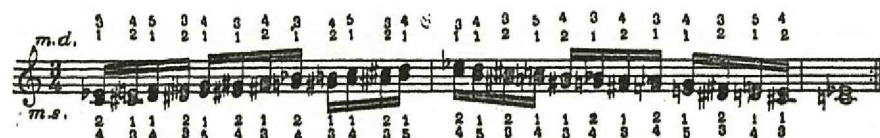
terțe cu cvarte, cvarte cu cvinte, cvinte cu sexte, precum și alte combinații, așa cum se găsesc în toate culegerile de exerciții.

Problema esențială în execuția notelor duble constă în realizarea unei perfecte simultaneități în atacul ambelor note precum și a egalității lor în intensitate. In vederea cerințelor ulterioare se vor lucra note duble și cu evidențierea uneia din liniile melodice, predominînd cînd linia superioară, cînd cea inferioară. Acest exercițiu constituie o bună pregătire și pentru stilul polifonic. Notele duble se vor exersa și în moduri de atac diferite pentru fiecare linie, de exemplu cu un deget *non legato*, cu celălalt *staccato* (cu un deget *non legato*, cu celălalt *legato*). Studiul notelor duble se va completa cu exerciții lucrate cromatic, cu game executate în terțe, sexte și octave.

In exemplele de mai jos sînt indicate două digitații diferite pentru game în note duble, în terțe :



Digitația folosită de Chopin[1] :



Execuția notelor duble cere o mare suplețe a mîinii din încheietură. Exersarea lor se va face întîi în *non legato* din degete, apoi în *legato* prin rotația mîinii, cu degetele ținute foarte aproape de clape, după aceea în *staccato* din degete și mînă, din antebraț sau și cu brațul întreg, după intensitatea și rapiditatea cerută. Spre menținerea *legato*-ului în gamele în note duble, degetul care a terminat atacul (și nu urmează să acționeze din nou), va asigura legarea cu sunetul următor.

La execuția notelor duble, trecerea degetului 1 sub celelalte nu mai este în general aceeași ca în muzica omofonă. Totuși la note duble în *legato* este necesară — o dată cu schimbarea poziției mîinii —

[1] Marguerite Long — *Le Piano.*

trecerea degetelor 3 și 4 deasupra degetului 5, precum și trecerea degetului 5 pe sub degetele 4 sau 3. Digitația pentru sexte și cvarte perfecte sau cvinte micșorate folosește și degetele 2-5. Această digitație prezintă dificultăți pentru mîinile mici, mai cu seamă atunci cînd degetele 1-4 trebuie să atace peste degetele 2-5. In acest caz este indicat ca degetul 1 să facă trecerea *sub* degetul 2 iar degetul 4 să o facă deasupra degetului 5.

Octave frînte. După ce elevul și-a însușit execuția notelor duble, care, cuprinzînd și sexte, au cerut o mai mare extensie a mîinilor, se va trece la studiul octavelor, fiind indicat a se începe cu octavele frînte. Acestea se vor executa printr-o mișcare de oscilare a mîinii de la degetul 1 spre degetul 5 și invers. Degetele trebuie să fie bine fixate și să articuleze cu precizie.

Octave. In execuția octavelor este avantajoasă o formă a mîinii mai puțin boltită, cu degetele ceva mai întinse. Ca exercițiu pregătitor, după ce mîna a luat forma și deschiderea ca pentru o octavă, atacul este produs numai cu degetul 5 apoi numai cu degetul 4, degetul 1 ținîndu-se la distanță de o octavă și aproape de clape dar fără să le atingă. La fel se lucrează și invers, adică atacînd cu degetul 1, degetul 5 (respectiv 4), fiind ținut, fără să atace, la distanță de o octavă. Se vor face astfel, *cu singurul deget activ,* felurite exerciții de arpegii și mici game.

Octavele se vor lucra cu procedee variate, așa cum le vor cere mai tîrziu locul și sensul lor în piesele muzicale și anume: din degetele acționate din încheietura mîinii, din articulația antebrațului sau din brațul întreg. Din încheietura mîinii se vor executa de preferință octave într-un atac delicat. Din articulația antebrațului, cu încheietura mîinii mai fixată și mai suplă, se pot executa octave în tempoul cel mai rapid. Octave masive, precum și în *martelatto,* se execută din brațul întreg formînd o unitate de la umăr pînă în vîrful degetelor. Totuși, mulțumită preciziei de care este capabilă musculatura puternică a brațului, despre care s-a mai vorbit, tot din brațul întreg se pot realiza octave și în *piano.*

Exercițiile de octave se vor începe în *staccato* și tempo lent, în acest fel existînd posibilități mai largi de relaxare după fiecare mișcare. Se va trece apoi la octavele în *legato,* care sînt mai dificile, îndeosebi pentru mîinile mici, care sînt nevoite să folosească digitația 1-5. Mîinile mai bine dezvoltate pot folosi și digitația 1-4, ba chiar și 1-3, cu care *legato* este mai ușor de realizat. Totuși, avînd în vedere că degetele atacă cu atît mai bine (adică perpendicular, cu precizie și putere) cu cît sînt mai puțin resfirate (cu mîna mai adunată) se va prefera, chiar și de către cei cu mîini bine dezvoltate, execuția octavelor cu degetele 1-5, atunci cînd nu este necesară o altă digitație.

La mîini puțin dezvoltate se pot realiza octave într-un *legato* acceptabil printr-o ușoară alunecare a mîinii de la o octavă la cea următoare. Alunecarea mîinii de la clapele negre la cele albe este simplă, deoarece clapele negre înfundate sînt aproape la același nivel cu cele albe neacționate. Mai dificilă este trecerea de la clapele albe spre cele negre, din cauza denivelării mari existente între clapele albe înfundate și cele negre încă neacționate.

Alunecarea de pe clapele negre pe cele albe se face în modul următor: încheietura mîinii fiind fixată, degetele 1 și 4 mențin ferm clapele (negre) înfundate, pînă alunecă în jos (pe cele albe), alunecare ce se produce printr-o mișcare de aducție făcută din braț. Trecerea de la clapele albe pe cele negre necesită o mișcare de abducție a brațului, împreună cu o ușoară ridicare a mîinii din încheietură.

Alunecări se pot face și între două clape succesive albe sau negre cu schimbarea mută a degetului 5 prin 4 (4 prin 5) la care brațul conduce mișcarea laterală a mîinii pe claviatură.

Pentru realizarea octavelor în tempoul cel mai rapid, fără obosirea mîinii, se folosește mișcarea *vibrato,* care constă dintr-o acțiune simultană din braț și din încheietura mîinii, degetele, ținute aproape de clape, mișcîndu-se repede înainte și înapoi în lungul acestora.

Salturi. O problemă tehnică deosebită este aceea a salturilor, la care, dată fiind distanța mare pe care mîna trebuie să o parcurgă foarte repede deasupra claviaturii, simțul și experiența tactilă trebuie să se ajute și cu simțul văzului. Exersarea salturilor este bine să se facă pentru început, alunecînd — *ca un glissando mut* — pe clape, pînă la punctul necesar. După ce, prin exerciții, elevul a căpătat deprinderea și orientarea sigură spre clapele țintite, el va putea înlocui aceste alunecări pe claviatură prin salturi efective, executate cu mișcarea în arc larg a brațului din umăr, care conduce mîna de la un punct la celălalt. Aici este locul să amintim că, la această mișcare în curbă, forța centrifugă tinde să scoată mîna din drumul țintit, așa că elevul trebuie să fie pregătit să o stăpînească, în așa fel, ca degetul sau degetele care au făcut saltul să cadă *perpendicular* pe clape, să nu le acționeze pieziș. La o astfel de acționare, forța atacului este micșorată, totodată se poate produce zgomot și chiar falsuri prin atingerea clapelor vecine.

Dificultatea execuției crește considerabil la salturi concomitente și mai cu seamă în sensuri contrare, a ambelor mîini. Execuția salturilor este ușurată și precizia lor asigurată, dacă o mînă face saltul prin alunecare aproape de claviatură, iar cealaltă printr-o curbă largă deasupra ei.

Willy Bardas, în cunoscuta lui lucrare despre psihologia cîntatului la pian recomandă să se explice elevilor că ei trebuie să-și propuie saltul nu ca o acțiune de a „nimeri“ ținta, ci de a o „apuca“.

In adevăr, presupunerea de a nimeri ținta implică și posibilitatea de a nu o nimeri, pe cîtă vreme intenția de a apuca un obiect presupune certitudinea accesibilității sale. Prin aceasta se susține psihic reușita acțiunii, în speță adică, reușita saltului [1].

Acordurile de trei, patru și cinci sunete sînt figuri dintre cele mai importante și mai des întîlnite în compozițiile pentru pian, așa că execuției lor trebuie să li se dea în învățămînt o deosebită atenție. Studiul acordurilor va fi mult ușurat dacă elevul va fi educat să nu le execute mecanic, ci să-și facă o idee clară, sintetică a sistemelor verticale de sunete și a tonalităților.

Oricare ar fi procedeul folosit, condiția primordială în execuția acordurilor este *simultaneitatea* și, în general, *egalitatea* sunetelor corespondente. Ades însă, degetele 1 și 5 conturează linia melodică, alteori unul din sunetele de mijloc ale acordului poate să aibă acest rol. In asemenea cazuri, sunetele respective vor fi evidențiate sau celelalte vor fi executate cu o intensitate mai redusă.

Execuția simultană și egală a acordurilor de trei și patru sunete este în mod natural favorizată de faptul că mușchii aductori palmari corespunzători degetelor 2-3-4-5 au o conformație și așezare aproape identică. Pe această bază (chiar dacă în unele cazuri intervine și degetul 1), în execuția acordurilor, mîna cu degetele trebuie să se constituie într-o *unitate anatomică*, acționată în întregime din antebraț sau — după nevoie — din braț, încheietura mîinii să fie, în general, fixată, dar fără crispare. Uneori poate interveni și încheietura mîinii, înlesnind, prin supletea ei, precizia mișcării.

In studiul acordurilor se va începe cu acorduri mici de trei sunete, la care degetele sînt mai adunate, și numai apoi se vor lucra acorduri mari de patru și cinci sunete, care cer o mai largă resfirare a degetelor. Se constată ades la elevi neglijarea degetelor de mijloc care întregesc acordul, așa că este indicat să se lucreze în prealabil exercițiii care solicită mai mult aceste degete.

Digitația normală a acordurilor (și a arpegiilor) este simplă și poate fi relativ ușor însușită. Acordul de trei sunete al tonicii (starea directă), cu dublarea acesteia la octava superioară la mîna dreaptă și octava inferioară la mîna stîngă, are digitația :

mîna stîngă : 5-4-2-1 mîna dreaptă : 1-2-3-5

Acordul de trei sunete în răsturnarea I, cu dublarea mediantei la octava superioară, are digitația :

mîna stîngă : 5-4-2-1 mîna dreaptă : 1-2-4-5

[1] Willy Bardas — *Zur Psychologie der Klaviertechnik*, IM-WERK-Verlag, Berlin, 1927, pag. 24.

Acordul de trei sunete în răsturnarea a II-a, cu dublarea dominantei, are digitația :

mîna stîngă : 5-3-2-1 mîna dreaptă : 1-2-4-5

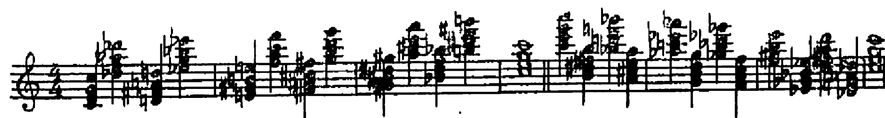
La mîini cu extensie mică se poate face excepție de la digitația normală, și anume : terțele mari formate pe o clapă neagră și una albă (sau invers, pe o clapă albă și una neagră) primesc digitațiile :
mîna stîngă : 5-3 în loc de 5-4 ; mîna dreaptă : 3-5 în loc de 4-5.
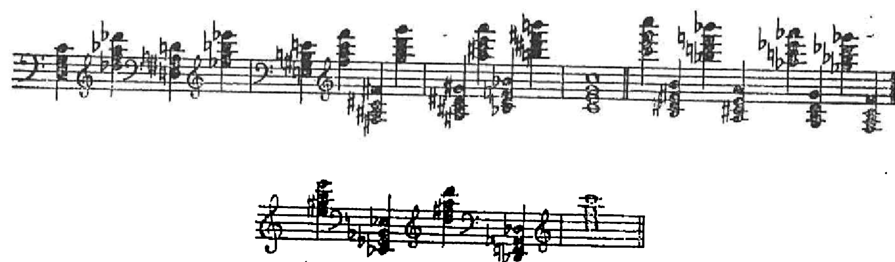
Acordurile de septimă ale dominantei, ca și acordul de septimă al sensibilei, cînd sînt integrale (compuse din cinci sunete), folosesc o digitație uniformă, bineînțeles, cu toate cinci degete.

Acordurile pot fi executate atît cu degetele foarte aproape de clape și acționate ca un întreg din antebraț și din greutatea acestuia ; sau, atunci cînd trebuie să se obțină o intensitate mai mare, cu degetele mai sus, atacul fiind făcut din greutatea brațului. In *ff* atacul se face cu aruncarea brațului din umăr și cu aplecarea totodată spre pian a corpului. In toate cazurile, *chiar din punctul de unde pornește atacul*, mîna cu degetele să fie gata pregătite, în forma necesară acestuia ; să aibă, cum spunea Leschetitzky, „fizionomia acordului", astfel ca degetele să cadă absolut simultan pe clapele respective.

Diferitele feluri de atac a acordurilor care au fost menționate, nu se vor aplica izolat, mecanic, ci în cele mai variate și gradate combinații, după conținutul muzical care trebuie redat. Acordurile se vor lucra întîi în tempo lent și cu mîini separate, pentru a se trece apoi la mișcări mai rapide. Ca moduri de atac, acordurile se vor exersa succesiv în *staccato, non legato* și *portamento*. Acorduri în *legato* se pot realiza doar la acordurile de trei sunete, iar la acelea de patru sunete prin folosirea pedalei, așa cum se va arăta la capitolul respectiv. In continuare se vor lucra acorduri cu mîini alternante — printr-o mișcare de balansare a brațelor — și cu ambele mîini, în sens paralel și contrar, în toate intensitățile de la *pp* la *ff*. La acorduri repetate, în tempo rapid, se poate obține o rezistență mai mare, dacă sînt executate în *vibrato*, degetele ținute aproape de clape și purtate de brațe se mișcă repede înainte și înapoi de-a lungul acestora.

In exemplele de mai jos dăm unele exerciții utile în studiul acordurilor :





Ultimul exercițiu poate fi executat și în salturi mai mari, de trei octave, de fiecare dată în diferite moduri de atac și intensități.

Exercițiile ritmice cu note punctate sînt, în general, deosebit de folositoare. Aplicate și în octave sau acorduri (cu salturi) aceste exerciții contribuie mult la dezvoltarea abilității și agilității și creează deprinderi importante.

Acorduri arpegiate. Se execută cu degetele foarte aproape de clape, iar acționarea lor se face printr-o mișcare de rotație din încheietura mîinii și antebraț. Dacă acordul este mai larg, atunci rotația mîinii se completează și se amplifică printr-o rotire corespunzătoare a brațului întreg. Cînd în executarea acordurilor arpegiate apare necesitatea încrucișării mîinilor, atunci o mînă lucrează razant pe claviatură, cealaltă trecînd deasupra celei dintîi printr-o rotație largă din brațul întreg, așa cum s-a mai observat aceasta la salturi și se aplică analog la orice încrucișări.

In încheierea acestei sumare expuneri a procedeelor tehnice, celor mai curente în cîntatul la pian, credem de cuviință să adăugăm că ar trebui să li se explice elevilor că nu există un număr limitat de astfel de procedee, care să fie singurele raționale și unicele recomandabile. O astfel de concepție ar duce la îngustarea posibilităților de dezvoltare a elevilor și le-ar restrînge mijloacele de exprimare artistică. Dimpotrivă, ei trebuie îndemnați să-și îmbogățească necontenit mijloacele și procedeele tehnice, potrivit posibilităților și aptitudinilor lor, nu mai puțin și în vederea eliminării sau ocolirii unor eventuale deficiențe naturale proprii. Ei să nu rămînă fixați în anumite moduri de realizare, ci, pe măsura creșterii cerințelor, a complexității sarcinilor și a dificultăților pe care trebuie să le rezolve, să folosească mai multă varietate în procedee, întotdeauna însă cu primordiala condiție a folosirii mișcărilor celor mai naturale.

Această varietate a procedeelor nu trebuie însă înțeleasă ca o libertate deplină, fără nici un discernămînt, în alegerea și folosirea lor. In învățarea pianului — ca și a oricărei alte discipline — *baza* trebuie să o formeze învățăturile și regulile fundamentale și consacrate, așa cum au rezultat dintr-o îndelungată evoluție teoretică și practică a pianisticii. Excepții de la aceste reguli există desigur și sînt și ele valabile, dar pot fi folosite cu succes numai de aceia care și-au însușit mai întîi într-o măsură suficientă regulile fundamentale. Fără îndeplinirea acestei condiții, libertatea procedeelor înseamnă anarhie, iar învățătura și arta adevărată nu admit anarhie.

8. DIGITAȚIA

O digitație adecvată este de cea mai mare importanță în cîntatul la pian. O digitație stabilită, sigură, contribuie mult la reușita interpretării unei piese muzicale, mai cu seamă cînd aceasta prezintă dificultăți tehnice; o digitație luată la întîmplare o poate grav periclita.

In decursul dezvoltării pianisticii, digitația a luat succesiv aspecte diferite, unele din ele fiind amintite la capitolul al II-lea, în care s-a examinat evoluția metodelor și metodicii pianului.

Datorită atît scriiturii mai simple cît și caracteristicilor de construcție și funcționale ale instrumentelor inițiale — clavicordul și clavecinul — digitația nu a constituit de la început o problemă care să fi preocupat prea mult pe pianiști și pedagogi. Intr-adevăr, clapele acestor instrumente erau mult mai scurte și mai înguste ca ale pianului de astăzi, totodată ele răspundeau la cea mai ușoară acționare. Degetele 1 și 5 nu cîntau, ele fiind chiar ținute în afara claviaturii. Folosindu-se numai cu cele trei degete din mijloc, aproape egal de lungi și egal conformate, alegerea degetului cel mai potrivit pentru atac determinat era destul de simplă.

Apariția pianului cu ciocănele și dezvoltarea lui pînă la puternicul instrument de azi a determinat o scriitură muzicală mai complexă și o dată cu ea și necesitatea folosirii tuturor celor cinci degete. Ca urmare, digitația a devenit un element de esențială însemnătate în tehnica pianului. Importanța digitației a fost plastic exprimată prin cunoscuta butadă a lui Anton Rubinstein: „Tot secretul artei de a cînta la pian constă în a veni cu *degetul potrivit,* la timpul potrivit, pe clapa potrivită".

Digitația justă nu este numai o necesitate a execuției corecte la pian, ci prin ea se promovează și deprinderile tehnice, în primul rînd

cultivarea fiecărui deget în privința supleței, independenței și preciziei sale.

In expunerile precedente cu privire la diferitele probleme și procedee tehnice s-au dat și indicații despre digitația respectivă, necesară sau recomandabilă. In cele ce urmează vom examina sub un aspect mai general problema digitației. In acest sens este în primul rînd de observat că, pentru realizarea la pian a unei digitații juste, fie cea indicată în texte, fie cea proprie a executantului, trebuie să se îndeplinească următoarele condiții :

1. Mîna și degetele să fie bine educate, astfel ca toate posibilitățile lor, atît de bogate și variate, să poată fi folosite. Trebuie ca degetele slabe și degetele tari să ajungă, prin exercițiu și studiu, la același grad de vigoare și suplețe, să devină capabile a învinge aceleași dificultăți.

Desigur că problemele de digitație vor fi lucrate cu elevii și înainte de a se fi realizat deplin condiția educării degetelor. Dependența digitației de sensibilitatea, vigoarea și precizia degetelor, impune ca și una și alta să fie lucrate concomitent, spre perfecționarea continuă a digitației, prin dezvoltarea neîncetată a tehnicii degetelor.

2. Citirea rapidă a textului, o dată cu prompta și exacta orientare a elevului pe claviatură, să fie atît de adînc intrate în deprinderi, încît execuția la pian să se poată produce chiar fără a privi claviatura.

3. Cunoașterea deplină și conștientă a tonalităților, pe linie atît orizontală (melodică), cît și verticală (armonică), așa cum se dobîndește în primul rînd prin studiul gamelor și acordurilor.

O digitație sistematică trebuie să fie și logică. Aceasta înseamnă că ea trebuie să corespundă condițiilor reale, fizice și anatomice ale instrumentului, respectiv ale executantului. Instrumentul intervine în problema digitației prin structura claviaturii sale, structură prin care se înțelege dispoziția pe două linii și pe două nivele a clapelor. Ținînd seama de conformația și însușirile motorice ale mîinii și degetelor, constructorii de piane nu au putut avea în vedere, desigur, la realizarea acestei structuri, decît condițiile mijlocii la adulți. Ca atare ele nu se potrivesc la fel la toți pianiștii, și îndeosebi la toți elevii. De aici rezultă că nici în privința digitației nu se poate merge în predare, pe toate treptele învățămîntului, pe o cale unică, rigidă. Așa cum s-a observat în legătură și cu alte probleme, și în ceea ce privește digitația trebuie să se țină seama de particularitățile individuale ale elevului.

Nu sîntem însă nici de părerea acelor pedagogi, care consideră că cea mai bună digitație și-o găsește fiecare în mod instinctiv. Poate

ca aceasta să fie într-o oarecare măsură adevărat la pianistul gata format și ajuns la un anumit grad de virtuozitate. Dar, în ultimă instanță, și acest așa-numit instinct își are rădăcinile în digitația pe care orice pianist și-a însușit-o totuși, întîi metodic și sistematic, de cînd a început să învețe a cînta la pian.

Capacitatea de a alege în fiecare situație degetul cel mai propriu pentru a ataca o anumită clapă, trebuie deci învățată. In acest scop elevul va folosi pentru început digitațiile indicate în exercițiile și piesele din metodele de pian sau din culegerile destinate învățămîntului elementar. Aceste exerciții și piese sînt destul de simple, pentru ca să nu apară încă nevoia unor digitații particulare, mai puțin obișnuite. Trebuie însă observat ca elevii să nu fie preocupați doar de aplicarea digitațiilor, ci în primul rînd de realizarea liniei melodice (cu ritmul, agogica și dinamica prescrise).

Problema se pune în parte diferit în cazul elevilor din clasele superioare, unde factura pieselor studiate ridică și în privința digitației cerințe mai complexe. Baza digitației folosite trebuie să rămînă însă și aici cea indicată de compozitor (dacă este prevăzută), pentru că prin ea se manifestă caracterul execuției așa cum a fost gîndită de el. Uneori însă această digitație a fost determinată nu numai de intențiile muzicale ale compozitorului, ci și de particularitățile mîinilor și degetelor acestuia, precum și de deprinderile sale pianistice.

In consecință, nu întotdeauna indicațiile de digitație ale compozitorului sau ale îngrijitorului ediției sînt adecvate pentru orice pianist. Dacă constată acest lucru, profesorul va interveni pentru a adapta sau modifica digitația dată în text, la condițiile particulare ale elevului : conformația mîinii și degetelor și gradul de dezvoltare tehnică la care a ajuns. Indrumările profesorului vor fi notate în textul studiat și respectate întocmai de către elev.

Baza digitației moderne, așa cum ea a evoluat începînd de la mijlocul secolului trecut, pornește de la principiul general al tehnicii actuale a pianului, și anume, a mîinii *active*, mobile, în locul principiului *static*, azi complet depășit, al mîinii *pasive*, liniștite. Corespunzător principiului mîinii active au dispărut succesiv limitările preconizate mai înainte în tehnica pianului, ca de exemplu execuția figurilor fără deplasarea laterală a mîinii, care era admisă numai la intervale mai mari între notele cîntate ; interzicerea folosirii degetelor 1 și 5, iar mai tîrziu folosirea acestor degete numai pe clape albe ; execuția notelor repetate numai cu același deget și altele.

In tehnica actuală a pianului, toate cele cinci degete au drepturi și datorii egale. Posibilitatea folosirii tuturor degetelor pe clapele negre a fost elocvent demonstrată de către Chopin, în cunoscutul *Studiu op.*

10, nr. 5. Este totuşi de observat aici, că nu aceasta constituie cea mai grea problemă a digitaţiei, întrucît în studiul menţionat sau în pasaje similare, degetele lucrează pe o singură linie de clape şi la un singur nivel al acestora. Dificultăţile cele mai mari se prezintă în acele piese pentru pian, de altfel şi cele mai multe, în care degetele trebuie să cînte atît pe clapele albe, cît şi pe cele negre ceea ce implică permanente mişcări de abducţie şi aducţie ale mîinii între cele două linii ale claviaturii.

Sînt necesare mişcări mai ample, atunci cînd degetele extreme şi mai scurte, 1 şi 5, trebuie să atace clape negre. De aceea, în afară de cazurile în care utilizarea acestor degete nu poate fi evitată, degetele mai lungi, 2-3-4, sînt mai indicate pentru acţionarea clapelor negre. Pentru acelaşi motiv se cere ca în pasajele cu game, degetul 1 să cadă întotdeauna pe clape albe.

Baza oricărei digitaţii rezidă în cele trei poziţii fundamentale ale degetelor pe claviatură: poziţiile *cvintei, octavei* şi *decimei*. Ultima poziţie, care reclamă o maximă resfirare a degetelor, se prezintă mai rar, dar trebuie şi ea luată în considerare, mai cu seamă în vederea muzicii romantice şi contemporane, în care pasaje cu decime se întîlnesc, ades. Inăuntrul acestor trei poziţii fundamentale trebuie să se găsească combinaţia oricărei digitaţii.

Poziţia *cvintei* corespunde dispoziţiei naturale a celor cinci degete aplicate normal pe claviatură, fiecare din ele pe o altă clapă, albă, alăturată. La mîna dreaptă, în această poziţie, degetele 2-3-4-5 se găsesc natural curbate şi ating perpendicular clapele, iar degetul 1, uşor curbat spre înăuntrul mîinii, atacă clapa cu partea sa laterală.

In poziţia de cvintă degetele pot să devieze puţin lateral, dacă trebuie atacată o clapă neagră. Pe de altă parte, în cazul unei succesiuni cromatice, poziţia în cvintă poate să se îngusteze, mîna să fie mai adunată. Succesiunea a trei poziţii în cvintă permite emiterea oricît de rapidă a 15 sunete.

In poziţia *octavei* degetele sînt mai resfirate, dar această resfirare nu trebuie să se facă la întîmplare ci, pe cît posibil, astfel ca degetul 3 să se găsească în poziţie strict paralelă cu clapa, deschiderea celorlalte degete făcîndu-se în raport cu acest deget central.

In poziţia de *decimă* — pe care nu mulţi elevi pot să o cuprindă — are loc cea mai mare resfirare a degetelor. Ca şi la octavă, această resfirare se va face în raport cu degetul 3 care, pe cît posibil, să rămînă şi aici paralel cu clapa, în centrul figurii.

Celelalte poziţii — de *sextă, septimă* sau *nonă* — se încadrează în poziţiile de octavă şi decimă, considerate mai sus.

In game alternează grupele de trei şi patru degete.

După cum s-a menţionat la locul său, pentru evitarea obosirii este indicat ca, la note repetate, să se facă schimb de degete. In unele situaţii, acelaşi deget trebuie să atace succesiv clape alăturate.

O regulă fundamentală este ca în cadrul fiecărei octave să se aplice aceeaşi digitaţie. Mai general, într-un şir de secvenţe, toate să fie executate, pe cît posibil, cu aceeaşi digitaţie. Astfel se simplifică învăţarea pasajului respectiv, iar toate secvenţele rezultă mai unitare în ritm, articulaţie şi intensitate.

Orice digitaţie folosită trebuie să ajute la realizarea agogicii şi a dinamicii cerute şi să contribuie la frazare, adică la delimitările naturale ale ideii muzicale.

O digitaţie o dată adoptată — fie cea dată în text, indicată de profesor sau găsită de către elev — va fi menţinută cu stricteţe şi exersată pînă intră în deprinderi. Nehotărîrea asupra digitaţiei ce trebuie folosită într-o piesă sau un pasaj dat, schimbarea ei repetată sau aplicată după inspiraţia de moment a executantului, este extrem de dăunătoare. Indeosebi, în cazul pasajelor rapide, o schimbare improvizată în digitaţia deprinsă, chiar dacă în sine ar fi mai bună ca aceasta din urmă, poate periclita grav reuşita execuţiei.

O nouă digitaţie, dacă este considerată mai avantajoasă, trebuie introdusă numai în urma unor suficiente exersări prealabile, aşa fel încît deprinderea digitaţiei anterioare să fie efectiv şi sigur înlocuită prin noua deprindere.

S-a relevat mai înainte relativitatea digitaţiilor indicate în textele muzicale şi necesitatea ce decurge de aici, ca profesorul să le considere cu un ochi critic, el fiind acela care trebuie să verifice dacă sînt sau nu adecvate elevului respectiv. O atenţie deosebită trebuie acordată digitaţiilor adăugate ulterior de către îngrijitorii de ediţii unor compoziţii care nu au fost prevăzute cu digitaţii de către autorii lor.

In aceeaşi ordine de idei se mai poate aminti că unii din cei mai de seamă compozitori şi interpreţi au considerat cu rezervă digitaţiile prestabilite în compoziţiile muzicale. Aşa, de exemplu, Debussy nu a indicat digitaţia în cele *12 Studii* ale sale, justificînd astfel, în prefaţă, lipsa lor: „Absenţa digitaţiei este un excelent exerciţiu, care suprimă spiritul de contradicţie ce ne mînă să nu folosim digitaţia autorului, verificînd astfel aceste cuvinte eterne: «Nimeni nu poate fi servit mai bine decît prin el însuşi». Să căutăm deci *digitaţiile noastre proprii*".

Liszt nu admitea o digitaţie apriorică, formule stereotipe, bune pentru toţi şi aplicabile tuturor. Chiar îndrumările sale le considera eficiente numai în raport cu conformaţia mîinii sale şi cu factura sa psihică. Nu-şi făcea iluzii în ce priveşte universalitatea indicaţiilor sale[1].

[1] Th. Balan — *Op. cit.*, pag. 285.

Nu recomandăm să se predea elevilor aceste concepţii sceptice despre digitaţiile prestabilite — justificate pînă la un punct la pianiştii formaţi. Elevii trebuie să fie instruiţi — fără rigiditate şi dogmatism bineînţeles — să folosească o digitaţie sistematică, aşa cum a rezultat treptat din experienţa a două secole de pianistică.

9. TUŞEUL

Dezvoltarea şi continua perfecţionare în construcţia pianului l-au făcut ca — după orgă — să devină instrumentul cu cea mai mare bogăţie sonoră, dar care este pusă în valoare abia prin măiestria executantului. De aceea în expunerile precedente s-a pus mereu accentul pe *ton*, pe sunetul plin şi frumos timbrat, pe care elevii trebuie să-l obţină, fie şi în cel mai neînsemnat exerciţiu. Procedeele tehnice corecte sînt, bineînţeles, o condiţie primordială pentru obţinerea unui astfel de sunet, dar ele nu sînt suficiente. Pentru a se ajunge la sunetul frumos, la sunetul de calitate, fără de care o interpretare la pian nu poate fi desăvîrşită, mai trebuie şi ceea ce se numeşte *tuşeu*.

Tuşeu este un neologism care, pentru a fi evitat, este înlocuit de obicei prin *atac*, termen folosit şi de noi pînă aici. Dar acest termen, pe lîngă că nu exprimă exact ideea ce se are în vedere, are şi un sens comun categoric agresiv, adică tocmai opus sensului muzicii şi la ceea ce practica pianistică înţelege prin tuşeu. Anume, acel mod de acţionare a clapelor care, atunci cînd este bine realizat, produce un sunet despre care se spune că este plin, cald, catifelat, profund etc., şi datorită căruia unul şi acelaşi instrument poate suna într-un fel sub mîna unui executant şi altfel sub mîna altuia.

Dar este oare adevărat că pianul poate să-şi schimbe sunetul şi oarecum timbrul de la un executant la altul, numai după tuşeu, după modul de atingere a clapelor ? Aceasta este o problemă veche, care a provocat multe discuţii, neîncheiate încă pînă azi.

In vremea muzicii preclasice, în parte şi a aceleia clasice, adică pe vremea clavecinului, problema se punea mai puţin, deoarece intonarea coardelor, realizată la acest instrument prin ciupirea lor mecanică, nu permitea variaţia sunetului emis nici măcar în intensitatea lui, necum în privinţa culorii şi calităţii sale. O dată cu apariţia şi dezvoltarea pianului cu ciocănele, cu posibilităţile sale infinite în gradarea dinamică, s-a crezut că ar exista tot atîtea posibilităţi şi în variaţia calitativă, timbrală, a sunetului. Anume, prin efectul tuşeului, adică a modului diferenţiat cum se produce acţionarea clapelor *prin vîrful degetelor*.

Această problemă fiind puţin tratată în metodele de pian şi chiar în literatura metodică respectivă, iar realizarea unui tuşeu bun fiind de mare importanţă în execuţie, tuşeul trebuie să constituie o preocupare serioasă în învăţămîntul pianului. In consecinţă ne vom opri ceva mai mult asupra acestei probleme, în care vom încerca să aducem unele lămuriri bazate pe consideraţii fizice, acustice şi fiziologice obiective, din care să rezulte indicaţii concrete asupra drumului ce ar fi de urmat spre a se obţine la elevi un tuşeu bun.

In secolul trecut, secol de triumf definitiv şi complet al pianului şi al pianisticii, nu exista nici o îndoială asupra posibilităţii de a influenţa calitatea sunetului prin modul particular de atingere şi acţionare a clapelor. Pianişti şi pedagogi din cei mai de seamă ai timpului, ca de exemplu Kalkbrenner (pe la 1830), Thalberg (1850), Kullak (1860), A. B. Marx (1860), R. M. Breithaupt (1905) şi alţii, se pierdeau de-a dreptul în scrierile lor de metodică a pianului în felurite consideraţii antropomorfice ca : „a ataca clapele cu căldură", „cu dragoste", „ca şi cum ai strînge mîna unui prieten", şi alte asemenea, evident fără nici un conţinut obiectiv şi vreo valoare metodică. Iar pedagogii vremii se străduiau să-i înveţe pe elevi cum, prin anumite reţete speciale de atac, să obţină un sunet frumos.

Au apărut şi o serie de cărţi destinate exclusiv acestei probleme. Mai cunoscută şi încă ades citată este aceea de Marie Jaëll : *Le Mécanisme du toucher*, din 1899 [1], reluată şi completată în lucrarea aceleiaşi autoare : *L'Intelligence et le Rythme dans les Mouvements artistiques* [2]. In afară însă de insistenţa remarcabilă cu care autoarea leagă tuşeul (mai exact zis cîntatul fiecărei note) *de gîndire*, nu se poate găsi în aceste lucrări o contribuţie reală la rezolvarea problemei. Intr-adevăr, Marie Jaëll consideră că soluţionarea ei se poate obţine doar prin atingerea clapelor cu anumite porţiuni ale pulpelor din vîrful degetelor, ce pot fi găsite experimental prin examinarea amprentelor digitale ale pianistului.

Dacă însemnătatea sensibilităţii tactile nu poate fi negată, concepţia lui Marie Jaëll apare totuşi unilaterală, deci insuficientă, deoarece nu se face nici o legătură între acţiunea digitală şi sistemul mecanic şi sonor al pianului, care este total ignorat.

---

[1] Marie Jaëll — *Le Mécanisme du toucher*, Armand Colin, Paris.
[2] Marie Jaël — *L'Intelligence et le Rythme dans les Mouvements artistiques*, Felix Alcan, Paris, 1904.

Eugen Tetzel şi Friedrich Steinhausen au fost pare-se primii care, prin 1905—1906, s-au ridicat împotriva tuturor acestor opinii, lucrări şi metode, pe care le-au arătat ca zadarnice. Ei au demonstrat că, din cauza lipsei unei legături mecanice neîntrerupte între clapă şi ciocănel pînă în momentul cînd acesta din urmă loveşte coarda, orice influenţare a sunetului altfel decît în privinţa *intensităţii* şi *duratei* sale, este fiziceşte imposibilă. Intr-adevăr, oricum am ataca clapa, la un moment dat, prin efectul eşapamentului, ciocănelul percutor se desprinde de mecanică şi zboară singur spre coardă pe care o face să sune apoi numai în virtutea şi corespunzător *vitezei* cu care o loveşte. Corespunzător impulsului aferent acestei viteze nu se poate obţine altceva, decît doar numai o intensitate mai mare sau mai mică a sunetului. Cît priveşte durata, ea poate fi întrucîtva influenţată, prelungind mai mult sau mai puţin apăsarea clapei (întîrziind astfel, mai mult sau mai puţin, căderea dempferului pe coardă şi deci amortizarea sunetului).

Teza imposibilităţii varierii prin tuşeu a calităţii sunetului este susţinută, pe baze strict ştiinţifice, şi de către unii fizicieni care s-au ocupat de problemele muzicii. Astfel, marele astronom şi fizician englez James Jeans, eminent muzician totodată, în cartea sa, *Bazele fizice ale muzicii*, scrie: „Mulţi pianişti sînt convinşi că ei pot reda toată scara sentimentelor prin tuşeul unei singure clape. Din păcate, omul de ştiinţă obiectiv este nevoit să stabilească adevărul că, la atacarea unei clape, pianistul poate să influenţeze sunetul numai într-un singur fel, prin intensitatea atacului său. Această intensitate depinde de viteza cu care ciocănelul porneşte spre coardă, dar din momentul în care s-a produs pornirea, tot restul se desfăşoară în afara oricărei alte influenţe“ [1].

Jeans redă, între altele, şi unele fonograme ale sunetului produs o dată prin atacarea unei clape de către un virtuoz al pianului şi altă dată de căderea pe clapă a unei greutăţi. De fiecare dată fonogramele (adică curba înscrisă a sunetului produs, cu toate sinuozităţile complicate suprapuse peste vibraţia fundamentală), s-au arătat perfect identice [2].

Experienţa muzicii trăite nu pare să confirme totuşi aceste atît de categorice constatări ale fizicienilor. Nicăieri nu se vede mai bine aceasta decît într-o şcoală de muzică unde, la examene sau într-o audiţie publică, cu fiecare alt elev pare că s-a schimbat pe estradă şi pianul, într-atît sună el de diferit de la un elev la altul. Dar nu numai la elevi, ci şi la pianişti concertişti se remarcă calitatea sunetului şi se fac constatări şi reflecţii asupra tuşeului respectiv.

[1] James Jeans — *Die Musik und ihre physikalischen Grundlagen*, traducere din limba engleză. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart, 1938, pag. 106.

[2] James Jeans — *Op. cit.*, pag. 112.

Deosebirile în calitatea sunetului, obţinute de către un executant sau altul, de la unul şi acelaşi pian, nu sînt de altminteri contestate de nimeni, nici chiar de către aceia care tăgăduiesc posibilitatea influenţării sunetului de către executant, dar ei le explică prin alte cauze decît prin modul particular de acţionare a clapelor. Aşa, de exemplu, Eugen Tetzel consideră deosebirile în calitatea sunetului ca fiind numai aparente şi rezultate de fapt numai *din ansamblul interpretării*. Anume, dacă execuţia este corectă din punct de vedere tehnic, dinamica şi agogica bine realizate, planurile sonore distincte, pedalizarea măsurată, conţinutul de idei al piesei bine şi expresiv redat, toate acestea însumîndu-se într-o interpretare artistică, atunci se formează la ascultător şi impresia sunetului de calitate. Şi invers, bineînţeles.

Este desigur mult adevăr în această explicaţie, dar ea nu epuizează problema. Astfel *tonul*, sunetul amplu şi frumos timbrat, se remarcă la un elev talentat şi bine instruit nu numai în interpretarea unei piese întregi, unde are posibilitatea să desfăşoare toate aspectele unei execuţii pianistice, ci şi în execuţia unui simplu exerciţiu sau a unei singure game.

Alţi pedagogi, ca Hugo Riemann, Martienssen, Joszeph Gàt şi alţii, explică deosebirile sonore prin influenţa *zgomotelor* care se suprapun sunetelor curate ale coardelor, alterîndu-le. După cei citaţi, zgomotele şi influenţa lor asupra calităţii sunetelor, ar fi, mai puternice sau mai slabe, după îndemînarea diferită a executanţilor. Gàt susţine chiar că zgomotele ar putea fi *folosite* de către pianist, pentru a obţine efecte timbrale. Zgomotele în discuţie ar proveni de la lovirea degetelor pe clape, din lovirea clapelor de piesele care le limitează mişcarea (deşi sînt căptuşite cu postav), de atingerile şi frecările reciproce dintre numeroasele piese ale mecanicii, din recăderea ciocănelelor pe suporturile lor, din acţionarea pedalelor şi altele.

Aici ar fi de observat că, în afară de atingerea dintre deget şi clapă, de lovirea mai puternică a clapelor de reazămile care le limitează mişcarea şi de zgomotul acţionării pedalelor, care pot fi puse în seama executantului, toate celelalte zgomote, interioare, se produc la fel în cazul oricărui executant, aşa că ele nu pot explica deosebirile în calitatea sunetului, ce se observă de la un executant la altul.

Pentru a se constata în mod obiectiv intensitatea şi influenţa reală a zgomotelor, s-ar putea recurge la fonograme care să înregistreze execuţia de game, acorduri, anumite exerciţii şi chiar a unei piese întregi, la un pian cu claviatura şi mecanica completă, dar fără coarde. In acest fel s-ar auzi şi s-ar înregistra *numai zgomotele*. Nu ştim dacă s-au făcut pînă acum astfel de cercetări.

Una din cauzele cele mai frecvente a sunetelor ciocănite, dure, stridente, ce se aud uneori la elevi, rezidă — după constatările noastre

— în cîntatul *prea tare* ce se obișnuiește în școli. In această privință ar trebui mereu amintit elevilor cele citate din François Couperin și credem util să o repetăm: „Cîntatul cu virtuozitate și de bun gust se obține *nu prin tăria sunetelor,* ci prin libertatea și suplețea degetelor".

După cum se știe, sunetul instrumentelor muzicale nu este niciodată un ton pur, adică constituit numai din vibrația fundamentală respectivă (în care caz el ar fi și foarte sărac), ci este compus din suprapunerea unui însemnat număr de vibrații armonice, adică de sunete numite „parțiale", avînd succesiv un număr de vibrații de 2, 3, 4... ori mai mare ca al tonului fundamental. Din numărul acestor „armonice superioare" prezente și a intensității lor relative rezultă timbrele deosebite, caracteristice pentru fiecare instrument.

In general, intensitățile armonicelor succesive merg descrescînd, dar la unele instrumente apar și sunete conținînd și armonice de un ordin mai înalt, ca de exemplu armonicele 7 și 8, care să fie mai intense, să aibă o amplitudine mai mare decît armonicele 3, 4 și 5. Or, ceea ce este interesant și explică, cel puțin în parte, emisia de sunete calitativ diferite la același instrument, este faptul că spectrul [1] de armonice al unui ton dat, cu valorile lor relative, nu este constant, ci variază mai mult sau mai puțin după *intensitatea* emisiei. Deci, de la o intensitate la alta se produce o oarecare modificare și în timbrul sunetului.

In continuarea celor citate, James Jeans mai spune: „Ar fi însă o concluzie eronată, dacă de aici s-ar deduce că un sunet dat ar putea diferi numai în intensitatea sa. Nu, deoarece deosebiri în intensitatea atacului produc deosebiri și *în proporțiile în care intervin diferitele armonice,* ceea ce are ca urmare diferențe în timbrul sunetului rezultant. Un atac foarte tare, de exemplu, mărește importanța armonicelor înalte, prin care sunetul devine nu numai mai puternic, dar și *mai disonant și mai aspru*" [2].

Să tragem cumva de aici concluzia ca la pian să nu se cînte, *ff* de exemplu, necum *fff*? Nu, desigur; dar pe cît posibil și pe cît permite caracterul pieselor executate, să lăsăm aceasta pe seama pianiștilor formați, care posedă mijloace și mai multă experiență și abilitate pentru ca să poată emite și în *fortissimo* sunete frumoase.

Elevii păcătuiesc adesea prin intensități exagerate, chiar pînă la un ciocănit inadmisibil, în pasajele *crescendo.* Printre cei dintîi care au atras atenția asupra modului greșit cum elevii rezolvă aceste pasaje, a fost marele dirijor și mare pianist totodată, Hans von Bülow.

[1] *Spectrul* reprezintă în acest caz ansamblul armonicelor componente ale unui sunet muzical, după cum spectrul solar constituie ansamblul radiațiilor de diferite culori care compun lumina solară.

[2] James Jeans — *Op. cit.*, pag. 106.

El spunea: „Unde vedeți scris *crescendo,* începeți pasajul respectiv *piano;* unde este scris *diminuendo* începeți în *forte*". Dar, după cum remarcă pedagogul sovietic H. C. Neuhaus „la mulți pianiști (și dirijori) un *crescendo* îndelungat trece brusc într-un *forte* evident; se compromite astfel evoluția culminativă gîndită de autor și relieful muntos se transformă într-un platou" [1].

Din punct de vedere al problemei noastre cele citate înseamnă că la începutul unui pasaj în *crescendo* elevul să se găsească într-un relativ *piano,* din care să poată urca gradat intensitatea, fără să ajungă la *ff* sau chiar *fff.* Dacă elevul nu a învățat aceasta, el intră de la început în *crescendo* cu un sunet puternic, așa că întărindu-l și mai mult, după cum îi prescrie indicația din text, își pierde controlul și, vrînd-nevrînd, cade într-un *fortissimo,* care nu numai că depășește cerințele compoziției dar devine acel ciocănit neplăcut ce se aude destul de des.

In afară de cele arătate, nu tot ceea ce — bun sau rău — se pune în sarcina tușeului vine de la el ci, de foarte multe ori de la buna sau reaua utilizare și aplicare a pedalei. Dar despre pedală ne vom ocupa într-un capitol aparte.

Revenind la cele de mai înainte, prima indicație din punct de vedere metodic, ce ar trebui urmată pentru a se obține de la elevi un sunet frumos și pentru a-i deprinde cu această cerință, este de a-i menține, în general, în exercițiile, studiile și interpretările lor, *la un plafon mai scăzut al intensității.* Aceasta trebuie să se înțeleagă, bineînțeles, în mod relativ, adică în raport cu nivelul sonor al practicii actuale în școli și încă diferențiat de la elev la elev, aplicîndu-se cu deosebire la aceia care au tendința de a bate în pian.

Exersarea și interpretarea la un nivel în general mai scăzut al intensității nu ar fi o piedică în calea unei execuții dinamice, expresive. Fără a ne aștepta desigur la aceeași virtuozitate de la elevi, amintim că Chopin se ridica rar în interpretările sale pînă la *forte* și realiza totuși cele mai minunate variații dinamice numai prin fina gradație pe care știa să o facă în acționarea clapelor pianului.

In al doilea rînd, elevii trebuie să cunoască acele principii ale mecanicii pianului și a forțelor care îl acționează (examinate la Capitolul al IV-lea), din care a rezultat că nu lovirea, apăsarea, izbirea, ci numai *viteza* în mișcare de înfundare a clapei prin deget determină intensitatea sunetului. Pentru *plinătatea,* rotunjirea sunetului, se mai cere ca în acționarea ei, clapa să fie și *total înfundată:* să nu se cînte super-

[1] H. G. Neuhaus — *Despre arta pianistică,* Editura muzicală, București, 1960, pag. 79

ficial pentru ca dempferul să fie realmente și complet ridicat de pe coadă pe toată durata notei cîntate.

Chiar în *piano* și *pianissimo*, clapa să fie complet înfundată, o intensitate redusă trebuind să rezulte nu din superficialitatea și scurta durată a atacului, ci din viteza mică cu care clapa este acționată. Eminentul pianist și pedagog italian Alfredo Casella scrie: „... chiar în cel mai neverosimil *pp* clapele *să fie împinse pînă la fund și cu hotărîre*“ [1].

Cîntatul superficial provine, în multe cazuri, și din obsesia elevului că ar putea pierde șirul. De aceea, acționînd o clapă el se și grăbește să fie cu degetul pe cea următoare. Rezultă de aici că o memorizare bună și conștientă a textului, înlăturînd această teamă, este în mod indirect un mijloc de a cînta cu un ton plin, curat, de a avea adică tușeu frumos.

Mulți elevi atacă grăbit și superficial în triluri sau note repetate rapid, din motivul că succesiunea sunetelor nu ar lăsa timp pentru acționarea adîncă a clapelor. Trebuie să se ceară ca și aici, clapele să fie, pe cît posibil, complet înfundate. Durata acționărilor succesive poate fi scurtată, lăsînd clapele să revină de fiecare dată *numai pe jumătate* din înfundarea lor. Intr-adevăr, prin așa-numitul dublu eșapament, s-a obținut posibilitatea rearuncării pe coardă a ciocănelului percutor și înainte ca el să fi revenit în poziția sa de repaos, deci înainte ca clapa să fi revenit complet din înfundarea ei. Mulțumită acestei posibilități se pot cînta triluri și pasaje cu note repetate oricît de rapide, cu clapele bine adîncite, care este una din condițiile pentru obținerea unui sunet plin.

Cu alte cuvinte, degetul care rămîne pe aceeași clapă să cînte pe jumătatea din fund și nu pe cea de sus — cum se face la cîntatul superficial — din adîncimea de lucru a clapei.

Dacă în cîntatul *legato*, sonoritatea apare mai plină, mai bogată, mai rotunjită, lucrul se datorește nu numai sudurii sunetelor succesive — care constituie esența acestui mod de atac — ci și faptului că, pentru a realiza legarea unui sunet de cel următor, pianistul este nevoit să mențină clapa mai mult timp apăsată, ceea ce în bună parte exclude acționarea ei superficială.

Mai este de observat că armonicile superioare componente ale fiecărui sunet nu se produc toate deodată, din primul moment al lovirii coardei. Vibrațiile pe jumătate, pe treime, pe sfert ș. a. m. d. din lungimea coardei, din care rezultă aceste armonice, se nasc cu mare repeziciune, dar totuși numai una după alta. In consecință, dacă atacarea

[1] Alfredo Casella — *Op. cit.*, pag. 114.

clapei a fost superficială, așa că dempferul a căzut prea degrabă pe coardă, sunetul emis a fost nu numai prea scurt, dar și sărăcit, fad, așa cum este orice sunet lipsit de armonice, adică redus la tonul său fundamental.

Pe de altă parte, cerința unei acționări adînci nu trebuie să ducă la izbirea clapelor de reazemul lor. Elevul trebuie să-și formeze deci prin exercițiu și *autoascultare* atentă, o astfel de sensibilitate tactilă încît, pe de-o parte să acționeze adînc clapa și cu viteza, oricît de mare, cerută de intensitatea prescrisă; dar pe de altă parte, *să simtă* limitele acestei acționări, oprind-o înainte de a se produce izbirea clapei de reazemul ei.

In legătură cu aceeași problemă, reamintim ceea ce s-a mai spus privitor la execuția salturilor, dar trebuie avut totdeauna în vedere ca din orice poziție clapele să fie acționate vertical. Să se cînte cu articulațiile ferme, dar în același timp întregul sistem anatomic cu care se cîntă să rămînă elastic, atacarea clapei cu vîrful degetului să fie simțită oarecum pînă în umăr.

Profesorul să urmărească cu perseverență ca elevul *să simtă și să tindă permanent spre sunetul frumos* și spre *ton* în înțelesul de volum sonor, urechea fiindu-i puternic educată în acest sens. Dacă elevul depune înțelegere și străduință, atunci el va găsi, în timp bineînțeles, acel fel, în esență indefinisabil, al atingerii și acționării clapelor, care să-i dea acest sunet pe oricare treaptă dinamică a execuției. Simțul vîrfului degetelor este extrem de fin, în specificul său el nu este mult în urma simțurilor văzului și auzului. Dovadă, între multe altele, ușurința cu care orbii citesc cu vîrful degetelor tipăriturile destinate lor. In mod similar, elevul cu urechea bine educată își dezvoltă și simțul tactil în așa fel, ca acționarea clapelor să răspundă în cel mai înalt grad cerințelor auzului său muzical — fizic și interior.

Dacă la unii elevi se constată de timpuriu un tușeu bun, aceasta se datorește faptului — constituind una din predispozițiile lor înnăscute — că la ei există o strînsă legătură între auz (auzul muzical) de o parte și sensibilitatea și motricitatea digitală pe de altă parte. Dar și acolo unde această legătură nu există de la început într-o măsură suficientă, ea se poate educa și dezvolta.

Un ajutor însemnat pentru educarea auzului în legătura sa cu tușeul este obișnuirea elevilor cu ascultarea autocritică a calității sunetului. In acest scop ar fi foarte util dacă fiecare clasă de pian ar dispune de un magnetofon de bună calitate — pe cît posibil stereofonic. Cu ajutorul acestuia elevii s-ar putea autoasculta și controla mai bine decît în timpul execuției, cînd sînt preocupați de realizare și se găsesc

totodată în prea mare apropiere de pian, de unde sunetele se aud mai puțin clar și mai puțin diferențiat decît de la o oarecare distanță [1].

In sfîrșit, cu privire la importanța educării auzului pentru obținerea sunetului de calitate, redăm următoarele după pianistul și pedagogul sovietic N. G. Neuhaus:

„Munca asupra sunetului este strîns legată de însușirile de *auz* și de acelea sufletești ale elevului. Cu cît auzul este mai insensibil, cu atît sunetul este mai lipsit de subtilitate. *Dezvoltînd auzul acționăm nemijlocit asupra sunetului;* lucrînd la instrument asupra sunetului, luptînd neobosit pentru îmbunătățirea lui, influențăm și perfecționăm și auzul" [2] (Subl. n.).

[1] Magnetofonul ar putea fi și în alt fel util în școlile de muzică. Astfel, ar fi foarte important dacă pentru fiecare elev s-ar păstra o bandă de magnetofon (sau mai multe) pe care să fie imprimate toate prezentările sale succesive în examene și audiții publice. Impreună cu fișele psiho-pedagogice întocmite de profesori, aceste imprimări, luate pe tot parcursul școlarității sale, ar constitui un evident și obiectiv mijloc de cunoaștere și apreciere a evoluției și perspectivelor fiecărui elev în parte.

[2] N. G. Neuhaus — *Op. cit.*, pag. 64.

STUDIILE

Concomitent cu predarea procedeelor tehnice, de care ne-am ocupat în capitolul precedent — fără a le fi epuizat, bineînțeles — se lucrează cu elevii și *studii*. Studiile sînt lucrări de o amploare mai mare, avînd ca scop principal rezolvarea unor anumite probleme tehnice cu dificultăți tipice, însă pe un plan mai larg, cu dezvoltarea mai complexă decît *exercițiile*. Studiile conțin și o idee muzicală, prin care ele trezesc mai mult interesul elevilor, iar o dată cu deprinderile tehnice, le dezvoltă și muzicalitatea. Prin amploarea lor mai mare, studiile dezvoltă și rezistența.

In categoria studiilor se găsesc în literatura pianului lucrări din cele mai diverse ca tip, întindere și conținut. In general, studiile nu au o formă precisă. Predominantă este forma de lied. Prin dezvoltarea conținutului lor muzical, unele studii ating forme mai mari ca, de pildă, aceea de rondo. Caracterul ritmic al celor mai multe studii este puțin diferențiat, din care cauză secțiunile lor nu apar atît de clar. Observarea cadențelor armonice constituie în aceste cazuri o bază pentru analiza lor.

Printre cele mai folosite culegeri de studii se pot menționa acelea ale lui Czerny, Heller, Bertini, Cramer, Clementi și alții. Studiile lui Czerny op. 599, Czerny-Germer și Bertini op. 100 sînt potrivite pentru primii trei-patru ani de învățămînt. Datorită melodicității lor, aceste studii sînt lucrate cu plăcere de către elevi. Alături de culegerile menționate sînt interesante și utile pe această treaptă a învățămîntului și studiile pedagogilor-compozitori Gnesina, Gödicke și Maikapar. O dată cu avansarea în învățămînt, se pot folosi studiile lui Heller op. 45, 46, și 66, care pun și probleme de expresivitate.

Mai moderne în concepție și în stil sînt studiile pentru copii și începători cuprinse în cele șase caiete intitulate *Microcosmos* ale compozitorului maghiar Béla Bartók. In aceste studii, Béla Bartók dă un material bogat și variat, în care sînt tratate progresiv problemele elementare ale tehnicii pianului; totodată într-un limbaj sonor inspirat din cîntecele copiilor și din cîntece și jocuri populare culese din folclorul maghiar, românesc, slovac, bulgăresc și rusesc. Acest limbaj este ușor de înțeles și îndrăgit de copii.

Studiile din *Microcosmos* au ades și caracterul de mici piese, cu titluri care stimulează imaginația copilului. Ele sînt orînduite după dificultățile lor tehnico-muzicale. Unele din ele inițiază copilul cu modurile antice (ades întîlnite în cîntecele populare) și cu procedeele contrapunctice. Altele promovează deprinderea timpurie a elevilor cu muzica de acompaniament și de ansamblu, în care scop le este alăturat și un portativ pentru canto sau un portativ dublu pentru un al doilea pian.

Microcosmosul de Béla Bartók, lucrare aproape unică în genul ei, ar trebui folosită mai mult în învățămîntul pianului pentru bogăția și marea ei valoare didactică.

In ultimii ani ai ciclului elementar se folosesc culegerile lui Czerny op. 849, pregătitoare pentru op. 299 *Școala Velocității*. Deosebit de valoroase și folositoare dar, din păcate, din lipsa materialului respectiv, acum mai puțin întrebuințate la noi, sînt culegerile lui Czerny op. 261 : *125 Passagenübungen*, și mai cu seamă op. 821, *160 Achttaktige Übungen*. Deși intitulate încă *exerciții*, ele nu mai au conținut stereotip de repetare a unei simple figuri tehnice doar în diferite poziții, ci sînt de fapt *studii*. Sînt studii miniaturale, toate de întinderea egală a opt măsuri, conținînd fiecare o idee muzicală cu o tematică clară și o melodicitate evidentă și atrăgătoare.

In cele 160 așa-numite exerciții ale culegerii op. 821, Czerny trece prin întreaga problematică a tehnicii pianistice, în figuri mai complexe decît ale exercițiilor obișnuite, și anume: note repetate, figurații de game, arpegii, note duble, octave, acorduri, salturi, figuri alternative în note simple și octave, mîini încrucișate, linii melodice cu acompaniamentul la aceeași mînă, structuri polifonice și ornamente. La toate acestea se adaugă o mare diversitate în modurile de atac și suprapunerea poliritmiei. Aceste scurte studii atrag pe elev, care simte că prin ele parcurge întreaga desfășurare a tehnicii pianului, așa cum o va întîlni și va avea nevoie în toată activitatea sa ulterioară, nu numai cea școlară.

In cursul mediu se folosesc mult studiile lui Czerny *op. 740*, ale lui Cramer, ale lui Clementi *Gradus ad Parnassum* și Czerny *op. 365*, *Școala virtuozilor*. Ele sînt de o amploare mai mare și alcătuite pe un

fond de probleme tehnice mai complexe, care solicită într-un grad mai înalt abilitatea și rezistența executantului.

Studiile lui Clementi din *Gradus ad Parnassum*, utilizate de obicei în redactarea lui Tausig — el însuși un virtuoz al pianului —, sînt mai dificile. Aceste studii, destul de ample, sînt constituite în general dintr-o mișcare continuă, care cere dar și ajută la dezvoltarea unei mari rezistențe.

In afară de studiile menționate, avînd un caracter și scop exclusiv didactic, marii compozitori din secolul al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea au contribuit și ei la progresul tehnicii pianului prin creația de „studii". Intre acești compozitori numim, în ordine cronologică, pe Mendelssohn-Bartholdy, Chopin, Schumann, Liszt, Saint-Saëns, Smetana, Moszkowski, Liapunov, Debussy, Skriabin, Rahmaninov, care au transformat studiile într-un gen nou de compoziții, cu un înalt conținut artistic, răspunzînd totodată perfect cerințelor didactice. Multe din aceste studii figurează frecvent în programele de concert, așa că ele au pentru elevi și însemnătatea unor piese de repertoriu.

Compozitorii români au inclus și ei în creația lor studii tehnice pentru pian, care vor fi folosite cu interes în școlile de muzică. Aceste studii, în care problemele tehnice sînt tratate pe baza intonațiilor și armoniilor din folclorul muzical românesc și în care se folosesc motive și modulații din cîntecele și jocurile populare din diferitele regiuni ale țării, sînt apropiate de simțirea și înțelegerea tineretului nostru școlar și ca atare vor fi lucrate cu plăcere de către elevi.

In ultimii ani ai școlilor de muzică și în funcție de dezvoltarea elevilor se lucrează din studiile lui Chopin, Liszt, Mendelssohn-Bartholdy, Smetana, Skriabin, Moszkowski. Studiile lui Moszkowski, fiind apropiate de pasajele cantabile ale lui Chopin prin desenul figurativ al multora din ele, pot servi ca o bună pregătire înainte de a se trece la studiile acestuia din urmă. Este de relevat că în studiile lui Moszkowski se acordă o importanță deosebită gradației dinamice.

Din culegerile de exerciții și studii care au fost menționate, sau din altele, profesorul va alege pentru fiecare elev în parte pe cele mai potrivite pentru însușirea și dezvoltarea treptată și sistematică a priceperilor și deprinderilor, în special a acelora în care respectivul elev a rămas mai în urmă sau prezintă unele deficiențe în a și le însuși. Cu alte cuvinte, dificultățile nu numai că nu trebuie să fie ocolite, ci cu atît mai dîrz, profesorul și elevul să lupte împreună pentru ca să le învingă.

Un al doilea criteriu în alegerea studiilor este rezolvarea problemelor tehnice pe care le ridică piesele de fond la care lucrează sau la care urmează să treacă în curînd elevul. Pe de altă parte, studiile înseși vor fi astfel alese, încît în cuprinsul lor să se găsească, cu puține excepții numai figurile tehnice elementare, care au fost anterior lucrate

la exerciții. Figurile tehnice noi care ar putea interveni într-un studiu, să fie lucrate în prealabil cu elevul.

In sfîrșit, studiul să-l intereseze pe elev și sub raportul conținutului său muzical prin melodicitate și armonii.

Este de recomandat să se dea elevilor studii de diferiți autori și nu dintr-o singură culegere, avîndu-se în vedere gradația necesară după tipurile de probleme tehnice pe care le rezolvă.

In tratarea studiilor, cea dintîi sarcină a profesorului constă în a arăta elevului *scopul* studiului, adică priceperile și deprinderile tehnice a căror însușire le are în mod special în vedere pentru integrarea lor ulterioară în execuția pieselor de fond. Apoi se va explica elevului printr-o analiză teoretică-muzicală caracterul general al studiului, forma, măsura și tonalitatea, ritmul și vocile (dacă conține și fragmente polifonice); de asemenea cadențele, modulațiile, structura figurilor de game, ornamentele, frazarea și, deosebit de importantă, digitația potrivită.

Toate acestea se vor explica nu formal, uscat, ci apelînd la cunoaștințele teoretice ale elevului și la nevoie completîndu-le; de asemenea la puterea de reprezentare muzicală, *înainte* ca studiul să fie descifrat la pian. In sfîrșit, profesorul va explica clar și mai cu seamă *concret*, exemplificînd la pian, procedeele pe care elevul trebuie să le aplice în execuția studiului, lămurind astfel de la început mișcările și forțele pe care să le folosească.

Pe o treaptă mai avansată a lucrului cu studiile, profesorul se va limita însă la indicații mai sumare, stimulînd pe elev să găsească singur procedeele tehnice adecvate, chiar și în mai multe variante. Să se ceară elevului să expună verbal aceste procedee, din expunerea lui putîndu-se vedea în ce măsură a ajuns în mod conștient, și nu mecanic, la stabilirea lor. Obligarea elevului de a le expune verbal, clar, și exemplificarea la pian, contribuie la obișnuirea lui cu căutarea rațională a mijloacelor de execuție și cu aprofundarea problemelor tehnice și muzicale pe care trebuie să le rezolve.

Studiile se vor lucra la început în tempo lent și cu mîinile separate, trecîndu-se progresiv la lucrul cu ambele mîini, întîi tot în tempo lent, spre a se ajunge progresiv la tempoul real. Se va avea grijă de articulație, frazare, dinamică și, ca întotdeauna, *de sunetul frumos;* de rezolvarea nu numai a aspectului tehnic al studiului, ci și de evidențierea, cu toată expresivitatea, a conținutului muzical.

După descifrare, elevul să memorizeze fragment cu fragment și apoi în întregime textul, nu numai notele, ci și toate indicațiile de frazare, dinamică și agogică. Prin memorizarea făcută cît mai devreme, elevul este eliberat, în execuția la pian, de plimbarea continuă a privirii de la text la claviatură și de la claviatură la text, putîndu-se astfel

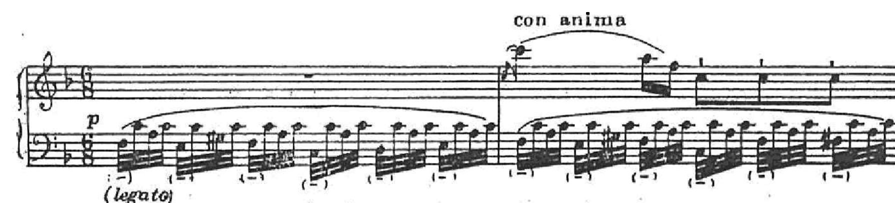
concentra numai asupra rezolvărilor tehnice, a controlului activităților motorice și, prin autoascultare atentă, asupra realizării sonore.

Memorizarea să nu fie însă mecanică, motorică, ci bazată pe analiza conștientă, pe cunoașterea interioară a structurii studiului. Atunci cînd elevul posedă această cunoaștere, memorizarea unui studiu, chiar mai amplu, este pentru el mult mai ușoară datorită transpunerilor și anumitor repetări de figuri asemănătoare care se prezintă de obicei în scriitura studiilor precum și a altor puncte de reper, pe care se poate sprijini la trecerea de la un pasaj sau de la un fragment la altul.

Memorizarea este facilitată și de priceperea elevului de a separa elementele constructive ale liniei melodice de acelea propriu-zis ornamentale. Dacă memorizarea a fost numai mecanică, adică doar notă după notă, atunci un lapsus de moment întrerupe șirul și execuția nu mai poate fi continuată. Dacă însă memorizarea a fost conștientă, a fost bazată pe analiza și cunoașterea structurală a studiului, atunci, la caz de momentană deficiență, elevul poate să reconstruiască pe loc urmarea studiului și să continue apoi corect execuția la punctul unde s-a împiedicat pentru o clipă.

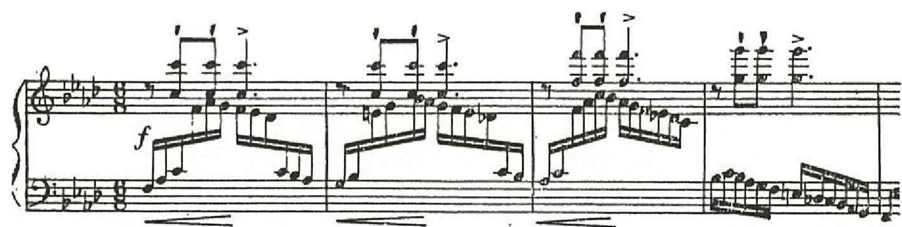
La pregătirea studiilor nu se va trece la un nou fragment pînă nu a fost învățat și bine pus la punct fiecare fragment în parte *cu mîini separate*. Acest mod de a învăța dă siguranță și precizie execuției și este cu atît mai necesar cu cît, în studii — și în general în piesele pentru pian — fiecare perioadă, fiecare frază sau chiar semifrază poate cere fiecărei mîini alt mod de atac și diversitate în ritm și dinamică. A lucra de la început cu ambele mîini deodată îngreuiază memorizarea și duce la neglijențe. Un exercițiu util pentru exersarea bună a ambelor mîini constă în a învăța textul pentru mîna dreaptă și cu mîna stîngă — bineînțeles cu o octavă sau două mai jos — și a-l cînta apoi la unison cu ambele mîini, lăsînd ca mîna stîngă să conducă și să cînte cu o intensitate mai mare.

Diversitatea în sarcinile celor două mîini se poate vedea, de exemplu, chiar de la primele mici studii din Czerny — *op. 599*, și mai mult încă, în studiile acestuia de proporții mai mari, ca în *nr. 10* din *op. 299* (caietul I) din care, pentru exemplificare, vom examina din acest punct de vedere primul fragment:



Mîna stîngă începe studiul într-un ritm precis, cu o figurație de treizecidoimi în acorduri frînte, care în succesiunea lor armonică creează o linie melodică. Se cîntă *piano*, în *legato* din degete, cu o ușoară subliniere a primei note din fiecare grupă de treizecidoimi. Mîna dreaptă începe în măsura a doua tema principală cu o apogiatură scurtă urmată de o pătrime accentuată, desfășurînd, *con anima* într-un *legatissimo* cantabil, o sonoritate plină, expresivă, întretăiată de optimile în *staccatissimo*, care redau la pian *pizzicato*-ul viorii.

Ca un alt exemplu de diversitate în sarcinile fiecărei mîini în parte, examinăm un scurt fragment din studiul nr. 21 din *Gradus ad Parnassum* de Clementi în revizia lui Tausig :



Mîna stîngă, pentru a cărei dezvoltare tehnică este scris acest studiu, nu are nici o pauză pe întreaga lui desfășurare de șase pagini. O succesiune continuă de șaisprezecimi în arpegii ascendente și descendente, alternînd cu game descendente și ascendente, apoi cu intervale de la secundă pînă la decimă, cere mîinii stîngi suplețe și extensie, deci o ondulare a mîinii și a brațului întreg, care conduce mișcarea activă a degetelor pe claviatură. Prima notă a fiecăreia din primele măsuri este în *forte*, notele următoare sînt în *crescendo*, care începe însă de la cea de a doua șaisprezecime, cîntată cu o intensitate redusă. Această dinamică se repetă identic pe parcursul a trei măsuri, spre a fi reluată similar și mai departe. Reprezentarea acestor părți, executate de mîna stîngă, este aceea a unor valuri sonore.

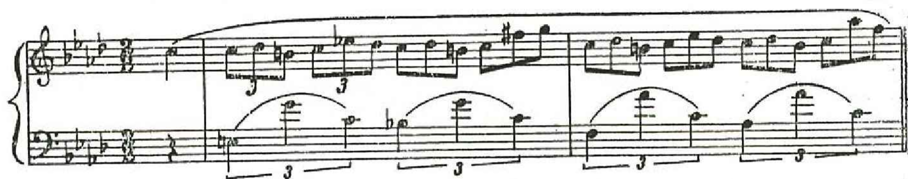
Mîna dreaptă are de executat două octave în *staccatissimo*, urmate de o altă octavă accentuată, figură care se repetă la următoarele cinci măsuri și jumătate, pentru ca apoi frînturi de game ascendente și descendente, precum și note duble, acorduri etc., să ducă din nou la tipuri de octave aproximativ aceleași ca cele de la început. Atacul octavelor se va face cu brațul întreg care, cu mîna și degetele ferme, se va ridica, parcă acționat de un resort, spre a cădea apoi cu viteză asupra octavei accentuate, îmbinînd astfel, pentru plinătatea sunetului, forța externă a gravitației, cu cea internă a mușchilor. Frînturile de game ascendente și descendente se execută în *non legato* prin mișcarea alternantă de

urcare-coborîre a degetelor, în *crescendo* continuu pînă la punctul culminant al primei perioade.

După cum s-a mai amintit, în categoria studiilor sînt considerate și lucrări ale unor compozitori dintre cei mai mari, lucrări care, în afară de valoarea lor muzicală deosebită, prezintă și un însemnat interes didactic. Țesătura lor componistică specială servește la formarea anumitor priceperi și la dezvoltarea deprinderilor tehnice corespunzătoare. Dintre aceste studii se folosesc în ultimii ani ai școlilor de muzică, la elevi cu posibilități mai largi, următoarele : *Vînătoarea*, *Leggierezza* și *Dansul Piticilor* de Liszt, *Studiile nr. 5* și *nr. 12* din *op. 10* și *nr. 1, 2, 9* din *op. 25* de Chopin, *Studiile nr. 4* și *6* de Skriabin, primul cu o bogată poliritmie, iar al doilea în sexte duble.

Lucrul la aceste studii trebuie condus cu multă grijă astfel ca, pe lîngă atingerea scopului lor tehnic, să fie bine exprimat și conținutul lor muzical ; aceasta cu atît mai mult, cu cît studii ca cele numite, datorită tocmai acestui conținut valoros, pot rămîne și ca piese de repertoriu.

Nu este în scopul acestei lucrări să facem analiza numeroaselor studii ce se lucrează în școlile de muzică. Doar ca un exemplu de grijă ce trebuie avută în predarea lor și pentru unele amănunte ce trebuie observate, ne vom opri la *Studiul nr. 11* din *op. 25* de Chopin :



Acest studiu este considerat ca fiind printre cele mai accesibile, ceea ce face ca, atît profesorul, și cu atît mai mult elevul, să treacă cu vederea anumite dificultăți existente în execuția lui și care, dacă nu sînt adecvat rezolvate, studiul nu-și mai îndeplinește scopul. În primul rînd, caracterul lui discret, subtil, cere din partea executantului o tehnică sigură și un tușeu deosebit de îngrijit, un singur sunet mai aspru sau o fisură în desfășurarea liniei melodice putînd distruge întreaga țesătură dantelată care îl caracterizează.

În acest scop se vor evita, înainte de toate, intensități prea mari. Se va merge numai de la *piano* pînă la *mezzoforte*, în măsura 51 intensitatea micșorîndu-se chiar pînă la *pianissimo*. În întreg studiul apare o singură dată un *forte* (măsura 43), care nu trebuie să sune aspru. Pentru realizarea expresiei delicate a întregului studiu, linia melodică, susținută de mîna dreaptă, trebuie executată în *legato* prin jocul activ

al degetelor ținute aproape de clape și printr-o lină ondulare a mîinii drepte din încheietură. Pedalizarea, în măsura în care intervine, trebuie făcută cu discreție.

Cea de a doua dificultate a acestui studiu și care rar apare rezolvată, se referă la trioletele *în optimi* de la mîna dreaptă care, păstrîndu-și independența lor ritmică, trebuie să se îmbine corect cu trioletele *în pătrimi* de la mîna stîngă. In mod greșit, trioletele de la mîna dreaptă devin de obicei sextolete influențate de ritmul trioletelor în pătrimi de la mîna stîngă. Astfel se anihilează efectul ritmico-muzical, deosebit de frumos, ce ar trebui să rezulte din îmbinarea celor două figuri de triolete în valori diferite la cele două mîini, care constituie chiar problematica acestui studiu minunat.

Dinamica subtilă a studiului nu poate fi obținută fără a se fi lucrat mai întîi în tempo lent și treptat mai repede, cu degete solide, bine articulate și apoi, ținute aproape de clape, în diferite intensități de la *pp* la *f* (deși în execuția finală *f* nu apare, cum s-a observat, decît o singură dată). De la începutul lucrului trebuie multă atenție pentru puritatea și delicatețea sunetului. Problema calității sunetului — de altminteri, nu numai aici, ci la orice studiu și orice piesă — nu trebuie lăsată, așa cum o fac mulți elevi, pentru etapa de finisare a studiului. Dacă elevul nu-și deprinde *de la început* urechea cu sunetul de calitate, el nu-și mai dă seama ulterior de lipsa lui și nu-l va mai obține nici în faza finală a lucrului. In sfîrșit, cu referire la același studiu, mîna stîngă are ades salturi de decimă, care trebuie cîntate și ele *legato*, în care scop este necesară o mișcare ondulatorie mai largă a mîinii din antebraț.

Tratînd despre munca cu studiile, noi am urmat tradiția și practica didactică curentă, care folosește mult studiile pentru dezvoltarea deprinderilor tehnice în situații mai complexe și ca pregătire pentru trecerea la execuția pieselor. Fără a nega cu totul valoarea și interesul lor, mai cu seamă a acelor studii care au însemnătate și folos și ca piese de repertoriu, trebuie de constatat totuși, că în activitatea școlară timpul cheltuit de elevi în munca cu studiile apare prea mare în raport cu totalitatea timpului de care dispun pentru învățămîntul pianului în cadrul programului general al școlilor de muzică.

Ar fi deci indicat să nu se consume prea mult timp din timpul și puterea de muncă a elevului cu exerciții și studii, care nu sînt de regulă totodată și piese muzicale, căutînd ca și problemele tehnice să fie rezolvate, pe cît posibil, prin lucrul *pe viu*, prin tratarea lor direct pe astfel de piese.

Acest punct de vedere este de multă vreme susținut de muzicieni și pedagogi de mare autoritate. Astfel, Kurt Hermann, profesor la Școala pedagogică de muzică din Leipzig, îl citează mai întîi pe

Schumann, care a spus: „Impînzind lumea cu abecedare și cu ilustrații nu se va forma nici un pedagog și nici un pictor; lumea și domnul Czerny ar trebui să știe aceasta". Kurt Hermann continuă:

„*Drumul direct* este cel mai bun, iar munca ce atrage prin conținutul ei este cea mai plină de reușită. Tot ce este de învățat din punct de vedere tehnic au pus-o maeștrii noștri în modul cel mai autentic în creațiile lor. La Bach se ajunge numai prin Bach, iar la Beethoven numai prin Beethoven și nu prin dresarea lipsită de viață a degetelor. Să ne ocupăm de marii tehnicieni ai pianului, de Pasquini, Scarlatti, J. S. Bach, Händel, Ph. Em. Bach; de claveciniștii francezi, de Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Chopin, Liszt ș.a.m.d., și să înțelegem o dată că timpul «étudelor» mecanice a trecut"[1].

In același sens se pronunță și R. M. Breithaupt, Leimer, Gieseking, Neuhaus și alții. Toate acestea nu trebuie înțelese, desigur, ca o propunere de eliminare a studiilor din învățămîntul pianului. Ar trebui însă ca, mai mult decît pînă acum, să se prefere piese clasice de repertoriu, chiar și pentru tratarea problemelor tehnice. Pe această cale s-ar face totodată o legătură mai directă a pregătirii tehnice cu studiul pieselor, de care ne ocupăm în cele ce urmează.

[1] Kurt Hermann — *Der gerade Weg — Etüden grosser Meister*, Hug & Co. Leipzig, 1935, în prefață.

CAPITOLUL VII

STUDIUL PIESELOR

Interpretarea pieselor pentru pian constituie țelul învățării acestui instrument, tot ce s-a tratat pînă aici constituind numai mijloacele pentru a se ajunge la acest țel, cu realizarea lui la un înalt nivel artistic.

Din punctul de vedere metodic, piesele se deosebesc de exerciții, în bună parte și de studii, prin aceea că, în afară de realizarea tehnică, ele pun și probleme de *concepție și interpretare*, spre exprimarea cît mai completă și mai exactă a conținutului lor de idei. Rezolvarea de către elev a acestor probleme pune profesorului sarcini noi și complexe. Receptivitatea muzicală spontană a elevului, oricît de dotat, nu este suficientă. Ea se cere continuu condusă și dezvoltată, astfel ca să devină aptă să se ridice, cu siguranța necesară, spre conținutul de idei al piesei interpretate. Profesorul trebuie să trezească, să însuflețească și să clarifice predispozițiile naturale ale elevului, pentru ca interpretarea pieselor studiate să nu rezulte dintr-o reacție subiectivă, ci din înțelegerea lor profundă.

Trecerea la studiul pieselor nu înseamnă că tehnica nu mai prezintă interes, că ea poate să rămînă pe planul al doilea. Nu, deoarece, așa cum o spune Bruno Walter, „exercitarea oricărei arte are la bază o capacitate manuală, meșteșugărească, și numai acela care posedă această capacitate și știe *să și-o dezvolte neîncetat,* poate ajunge la măiestrie“ [1]. De altminteri, studiul pieselor începe destul de curînd și continuă paralel și concomitent cu tehnica pe tot parcursul învățămîntului la pian — bineînțeles cu piese treptat mai ample și cu dificultăți mai mari — așa că practic nu se pune de loc problema neglijării tehnicii din cauza lucrului cu piesele. Profesorul trebuie să urmărească chiar, cu aceeași exigență, execuția tehnică a pieselor, ca și interpretarea lor muzicală. O interpretare nu trebuie să fie niciodată considerată mulțumitoare, oricîtă așa-numită „sensibilitate“, „muzicalitate“, „expresivitate“ etc., ar arăta elevul, dacă tehnica nu este exactă și curată.

[1] Bruno Walter — *Op. cit.*, pag. 102.

Deoarece studiile au și ele un conținut muzical, care se cere și el just înțeles și interpretat, multe sau chiar toate principiile și indicațiile metodice date cu privire la studii, sînt aplicabile și la lucrul cu piesele. Mai intervin unele principii generale de execuție și interpretare, pe care vom încerca să le cercetăm în cele ce urmează. Intîi ne vom opri însă asupra materialului de piese folosit în învățămîntul elementar și mediu al pianului.

Nu intenționăm desigur să dăm o specificație propriu-zisă a pieselor pentru pian a căror studiere este necesară sau ar fi recomandabilă. Numărul lor este atît de mare, cuprinzînd toată creația pianistică universală valoroasă, începînd (cu cea scrisă pentru clavicord și clavecin), din secolul al XVI-lea pînă în zilele noastre — cu excepția, bineînțeles, a pieselor prea grele pentru elevi — încît încercarea de a întocmi o astfel de specificație ar fi cu totul temerară.

Deosebit de acest vast material, pentru copii există o bogată literatură de piese scrise anume pentru ei, întrucît mulți compozitori dintre cei mai de seamă s-au apropiat cu dragoste și interes de viața copiilor, creînd o muzică pe înțelesul lor și pe măsura posibilităților lor de execuție, totodată într-o formă înalt artistică. Amintim dintre aceștia pe Schumann, Mendelssohn-Bartholdy, Musorgski, Ceaikovski, Béla Bartók, iar de la noi pe Mihail Jora, Filip Lazăr, Marțian Negrea, Sabin Dragoi, Hilda Jerea, Alexandru Pașcanu, Radu Paladi, Dumitru Bughici și încă alții, care au adus o însemnată contribuție în această direcție.

Programa analitică pentru școlile de muzică dă, de altfel, o bogată listă a compozitorilor și a pieselor recomandate sau chiar obligatorii în aceste școli, clasate după anii de școlaritate, deci după interesul lor metodic și artistic și după gradul de dificultate. De asemenea, în metodele de pian și în diferite culegeri, se găsesc, într-o gradație corespunzătoare cerințelor învățămîntului, piese simple, jocuri și cîntece pentru copii și începători. La toate aceste multe surse, profesorului îi mai rămîne doar o singură greutate — a alegerii.

In această alegere considerăm că ar trebui să se dea o mai mare atenție ca pînă acum muzicii preclasice, care prin ritmul ei precis și scrisul ei contrapunctic, constituie cea mai bună școală inițială a pia-

nului. In general, se predau — și de obicei cam aceleași piese — din lucrările lui Domenico Scarlatti, Daquin, François Couperin, Jean Philippe Rameau și Georg Telemann, și bineînțeles, ale lui J. S. Bach și G. F. Händel. Complet necunoscuți rămîn însă elevilor noștri virginaliștii englezi care, după cum se știe, au avut un însemnat rol în dezvoltarea clavecinismului, cu o creație muzicală interesantă și adecvată și din punct de vedere didactic. De asemenea, ar trebui să se folosească mai mult din creația lui Frescobaldi, Chambonnières, Louis Couperin, Frohberger, Kuhnau, Turini sau Galuppi — dacă ne limităm numai la cîțiva din cei uitați.

Abstracție făcînd de compozitorii români, studiați în școli și care sînt toți contemporani, mai multă atenție ar trebui dată în învățămînt și creației contemporane străine pentru pian. Numai pentru a da cîteva exemple și nu ca o listă determinată, amintim în această privință pe Debussy (care a scris o admirabilă suită : *Colțul copiilor*), pe Maurice Ravel, Darius Milhaud, François Poulenc, Jacques Ibert, Pic Mangiagali, Alfredo Casella, Albeniz, Granados, De Falla, Béla Bartók, Kabalevski, Șostakovici, poate și din atonaliști. Ne gîndim desigur la acele compoziții ale celor citați care sînt și potrivite pentru înțelegerea și posibilitățile de execuție și interpretare ale elevilor, dar acești compozitori trebuie studiați în școlile de muzică, atît pentru cunoașterea personalității și operei lor, cît și pentru noutatea stilului respectiv, care este stilul epocii în care trăim.

Piesele de repertoriu studiate în școlile de muzică sînt în prezent limitate, după puținii compozitori preclasici menționați mai înainte, la maeștrii clasicismului vienez și la romantici. Aceștia din urmă sînt mult preferați pentru accesibilitatea lucrărilor lor și pentru libertatea de interpretare, care în mod neîntemeiat se socotește că ar permite-o. Dar și în acest cadru limitat încă se învață, în general, mereu aceleași cîteva sonatine, rondouri, sonate și piese de concert de Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Schubert, Schumann și Mendelssohn, pe care fiecare nouă generație de profesori le predă mai departe, așa cum le-a primit și ea. Această limitare îngustează orizontul muzical al elevilor, care trebuie să învețe nu numai prin ceea ce ei înșiși studiază, ci și din ceea ce lucrează colegii lor de clasă și de școală. Materialul de piese ce se studiază ar trebui să fie deci constituit de la un elev la altul și de la o clasă la alta, din piese cît mai variate ca stil, formă caracter și alte aspecte, cum se găsesc în număr atît de mare în creația pianistică universală.

Cu aceste observații generale și concluziile ce se impun privitor la necesitatea lărgirii și înnoirii materialului de piese ce se folosește în învățămîntul elementar și mediu al pianului, vom reveni la problemele

direct metodice legate de predarea și studiul pieselor, în diferitele lor genuri, forme și stiluri, așa cum au rezultat în decursul dezvoltării creației muzicale.

Puțin timp după primele piese pentru copii, jocuri și cîntece simple, cuprinse în metodele de pian, sînt indicate piese mici și dansuri vechi ale maeștrilor din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, care constituie un material deosebit de atrăgător pentru începători datorită melodicității și ritmului lor vioi.

Cuprinzînd aici, pentru completare, și pe cei deja menționați mai înainte, amintim pe următorii compozitori din acea epocă — mai toți remarcabili organiști, claveciniști și pedagogi totodată — care s-au aplecat cu dragoste și înțelegere spre sufletul copiilor, dăruindu-le mici piese valoroase atît din punctul de vedere muzical, cît și din acela didactic : John Bull (1563—1628), Henry Purcell (1659—1695) ; Girolamo Frescobaldi (1583—1643), Bernardo Pasquini (1637—1710) ; Jaques Chambonnières (1600—1670), Louis Couperin (1630—1665), François Couperin (1668—1738), Jean Ph. Rameau (1683—1764) ; Johann Frohberger (1600—1667), Johann Pachelbell (1653—1706), Johann Kuhnau (1667—1722), Georg Boehm (1661—1734), Johann Mattheson (1681—1764), Georg Philip Telemann (1681—1767), Johann Ph. Kirnberger (1721—1783) — care a scris în stilul claveciniștilor francezi — Friedrich W. Marpurg (1718—1795), Daniel Gottlob Türk (1750—1813) și alții.

Despre lucrările metodice ale lui Fr. Couperin și Rameau s-a amintit la Capitolul II. Dintre cei numiți mai sus se menționează lucrarea lui Fr. W. Marpurg : *Arta de a cînta la pian* din 1750, care a servit ca o lucrare de bază în pedagogia pianului a secolului al XVIII-lea.

Creația tuturor acestora culminează cu aceea a lui Johann Sebastian Bach (1685—1750), Georg Friedrich Händel (1685—1759) și Domenico Scarlatti (1685—1769).

Compozițiile mici pentru clavecin (azi cîntate la pian) ale tuturor compozitorilor citați dezvoltă simțul muzical al micilor pianiști și îi introduce treptat în studiul de mai tîrziu al lucrărilor de formă mare ale creației clasice ca : sonate, rondouri, teme cu variațiuni.

In vremea noastră, un mare melodist și ritmician, compozitorul maghiar Béla Bartók a compus pentru începători 42 de mici piese intitulate *Pentru copii*, inspirate din folclorul maghiar (vol. I-II) și din cel românesc și al altor popoare (vol. III).

Incepînd cu cele mai mici piese, profesorul trebuie să urmărească și să educe la elevi concentrarea asupra calității sunetului. La cea mai mică piesă — de altminteri și mai înainte, de la cel mai elementar

exercițiu — micul elev trebuie învățat că sunetele unei piese muzicale nu sînt doar înșiruite, ci *tind unul către altul,* iar în execuție să se simtă cum fiecare sunet tinde către cel următor. Din această continuă înlănțuire trebuie să rezulte linia melodică.

Aceeași atenție trebuie dată și ritmului, care în orice succesiune de sunete trebuie să se evidențieze prin raportul dintre *lung* și *scurt* a valorilor de note. In mod obișnuit, acest raport se sesizează curînd datorită simțului aritmetic, baza celui ritmic, ce se formează la orice copil normal dezvoltat.

Vom reveni și ne vom opri acum mai mult asupra creației pentru pian a lui Johann Sebastian Bach, în a cărui operă, foarte bogată, se găsește un material de bază pentru toate treptele învățămîntului pianistic, inclusiv pentru copii mici și începători.

Lucrările sale pentru pian, scrise anume în scopuri didactice, sînt cuprinse în volumele *Album pentru Anna Magdalena, Cărticica pentru fiul meu Friedemann, Preludii pentru începători* (cunoscute sub titlul de *Mici preludii*); apoi *Invențiunile la două voci și Invențiunile la trei voci* (numite de J. S. Bach *Simfonii*), și *Clavecinul bine temperat,* într-o anumită măsură și *Arta Fugii,* neterminată, și care nu a fost scrisă pentru un anumit instrument, dar poate fi folosită, cu precădere la pian.

Albumul pentru Anna Magdalena și *Cărticica pentru fiul meu Friedemann* au fost întocmite de către Bach pentru *inițierea* muzicală, prima pentru cea de a doua soție a sa, Anna Magdalena, iar cea de a doua pentru fiul său cel mai mare, Wilhelm Friedemann.

Albumul — în titlul său original *Klavierbüchlein* — este compus din două părți, datate din 1722 și respectiv din 1725. Partea întîi conține 24 de piese ușoare pentru clavicord și clavecin (care se pot cînta foarte bine azi la pian). Cea de a doua conține preludii, suite, corale, precum și unele cîntece religioase și profane. Nu toate piesele din acest album sînt compoziții proprii ale lui J. S. Bach, unele fiind numai culese și uneori îmbogățite de dînsul din creația altor compozitori, cunoscuți sau anonimi, dar care, după obiceiul timpului, nu au fost numiți. Din faptul însă că ele au fost alese și introduse de către Bach în acest album, rezultă îndeajuns valoarea lor artistică și didactică.

Cărticica pentru fiul meu Friedemann este anterioară *Albumului,* fiind datată din 1720, și e de un nivel mai ridicat. Un număr de piese din această lucrare, Bach le-a reluat și le-a introdus mai tîrziu în *Preludiile pentru începători,* iar altele, prelucrate și dezvoltate, în *Clavecinul bine temperat.*

Albumul, Cărticica pentru Friedemann și *Micile preludii* au fost desemnate de către Bach ca fiind pentru începători, iar unele din piesele respective pot fi date într-adevăr, din primii ani de învățămînt, unor copii mai dotați. In general, este totuși mai indicat ca, la începutul învățării pianului să se folosească piesele mai ușoare ale unora din compozitorii de mai înaintea lui Bach.

Una din piesele mai grele din *Albumul pentru Anna Magdalena* este *Menuetul* (nr. 8), din care este redat mai jos un mic fragment. Deși mai dificil, acest menuet este util să fie lucrat cu elevii deoarece, mai mult ca în celelalte piese, stilul imitativ apare aici deosebit de pregnant.



In continuare se obișnuiește să se dea elevilor piese din *Mici preludii.* Aceste preludii, 18 în total, au fost publicate postum în două culegeri, una de 12, alta, mai tîrziu, de 6 piese. Din aceste 18 preludii, 7 provin din *Cărticica pentru fiul meu Friedemann,* unde au fost cuprinse mai întîi. *Micile preludii* trebuie folosite cu prudență deoarece, deși Bach le-a destinat pentru începători, unele din ele prezintă dificultăți destul de serioase. Pe lîngă altele, încă ușoare, destul de accesibil, interesant și atrăgător pentru elevi, este *Preludiul în do minor* — compus inițial pentru lăută — ce se desfășoară curgător în șaisprezecimi.

Mai dificile sînt, prin scriitura lor în contrapunct cvadruplu, *Preludiile în re major* și în *re minor* (din culegerea de *12 preludii*), ultimul cerînd și multă expresivitate într-un *legato cantabil* întretăiat de mordente. Aceste preludii sînt mai dificile chiar decît *Invențiunile la două voci,* lucru ce se poate spune și despre cele *4 Duete* și *Preludiile și fughetele,* alte lucrări ale lui Bach care, fără a fi fost expres destinate scopurilor didactice, sînt și ele folosite în învățămîntul elementar al pianului. Aceste piese au fost compuse pentru clavicord și nu pentru clavecin. Bach a motivat acest fapt susținînd că numai clavicordul permitea cantabilitatea cerută de el în execuția invențiunilor și care, în consecință, trebuie și azi urmărită în execuția la pian.

Denumirea de *Invențiuni* a fost împrumutată de la titlul lucrărilor unui alt compozitor, Bach găsind că această denumire corespunde caracterului strict contrapunctic al pieselor respective.

La începerea lucrului cu *Invențiunile,* profesorul va explica mai amănunțit sensul stilului polifonic, geneza lui din muzica corală și

esența lui constînd în desfășurarea melodică simultană a mai multor voci care, în cadrul anumitor legi și reguli, sînt independente. Chiar dacă între aceste voci se găsește obișnuit una care domină, totuși celelalte voci își duc și ele viața lor melodică și ritmică proprie, în a căror existență rezidă tocmai farmecul unei fraze polifonice. Trebuie totodată atrasă atenția elevilor și demonstrat prin analiza piesei că, relativ independente, diferitele voci sînt părți integrante ale unei unice idei muzicale. De asemenea și faptul că pe parcursul unei piese caracterul dominant poate trece de la o voce la alta, această diversitate constituind și ea un element de bogăție a stilului polifonic.
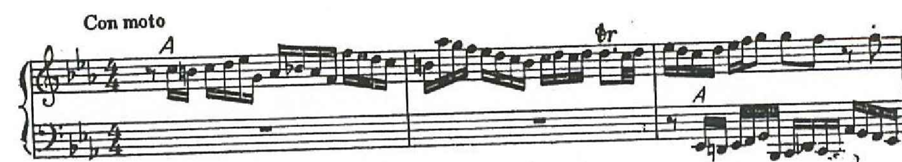
Se va preciza de la început forma invențiunii, în general monopartită, apoi tonalitatea, măsura, modul de atac, accentele, sincopele, modulațiile, frazarea și, bineînțeles, digitația. Se va scoate în evidență tema principală ca idee fundamentală a piesei, care trebuie clar reliefată la trecerile ei de la o voce la alta, apoi tema în răsturnare, micșorată sau lărgită. Dialogul trebuie să reiasă clar, lucru la care se ajunge prin învățarea *mai întîi în mod separat a vocilor* și în tempo lent, cu observarea atentă și exactă a conținutului lor muzical, mai mult sau mai puțin diferit.

Țesătura polifonică a unei piese rezultă mai clar dacă intrarea fiecărei voci este marcată printr-un ușor accent, care să nu se detașeze prea mult de intensitatea pasajului respectiv, dar să se evidențieze totuși în raport cu linia dinamică ce urmează. De altminteri astfel de marcări, de evidențieri prin ușoare accentuări, îmbogățesc mult și muzica omofonă; o fac mai expresivă atunci cînd ele apar la un început de frază, după pauze sau cezuri sau motive mai pregnante ale piesei.

Revenind la cerința învățării separate pe voci — uneori pusă în discuție — această cerință este imperioasă pentru ca o invențiune, și în general oricare altă piesă (sau fragment) polifonic, să nu ajungă a fi cîntată omofon. Și în ansamblurile corale se lucrează doar întîi separat pe voci, de asemenea și la pregătirea unei piese orchestrale, dirijorul lucrează întîi separat pe compartimente instrumentale, și nu cu toate deodată. Condițiile sînt similare și în cazul pregătirii unei piese polifonice la pian.

Ca exemplu concludent și instructiv, în ceea ce privește stilul imitativ caracteristic *Invențiunilor,* redăm un fragment (începutul), din *Invențiunea la două voci în do minor,* în care acest stil apare foarte reliefat prin reproducerea în canon a temei principale și a contrapunctului care îi urmează la vocea a doua; pentru ca, în continuare, la modulația în *si bemol* major și la relativa minoră a acesteia, doar cu ușoare

modificări, tema principală să apară la vocea a doua și reprodusă, din nou identic, la vocea întîia:



Un pas mai departe îl constituie trecerea la *Invențiunile la trei voci* — la care învățarea separată a vocilor apare cu atît mai necesară, cu cît aici este inevitabil ca o mînă sau alta să aibă de cîntat *două voci deodată* și ades fiecare din ele cu o altă intensitate. Un mijloc de foarte mare folos pentru însușirea mai lesne și corectă a cîntatului la trei voci (sau și la mai multe), este transcrierea piesei cu diferitele ei voci pe portative separate, în cazul de față pe trei portative și învățarea lor independentă. Pentru mai multă claritate, pe portativul din mijloc, notele pentru mîna dreaptă se scriu cu codițele în sus, iar acelea pentru mîna stîngă cu codițele în jos, iar eventuale indicații de digitație în mod similar.

În această privință credem util să cităm indicațiile pe care le dădea George Enescu în vederea studierii operelor lui Bach:

„Camarazilor mei mai tineri care cîntă *Chaccona* le dau adesea sfatul: vă pierdeți, vă înecați? Scrieți textul pe mai multe voci, pe patru portative; repartizați linia muzicală pe cele patru portative; supravegheați timbrul fiecăreia; să considerați că aveți, la urma urmelor, un sopran I și II, un contralto I și II. Totul se luminează atunci“ [1].

Această operație de transcriere este folositoare și ca un bun exercițiu de descifrare a unei țesături polifonice și poate da elevului și gust pentru compoziție, așa cum o și aștepta Bach de la aceste *Invențiuni,* respectiv *Simfonii.* El definea după cum urmează scopul lor: „Instrucțiuni precise prin care se arată într-un mod limpede iubitorilor pianului și mai cu seamă celor doritori să învețe nu numai cum se cîntă curat la două voci ci, pentru cei mai înaintați, cum se procedează corect cu trei voci obligate. De asemenea nu numai cum se fac invențiuni bune, dar și cum se execută ele mai bine, cum se ajunge la un mod cantabil, dobîndind pe lîngă aceasta și un gust pronunțat pentru compoziție“ [2].
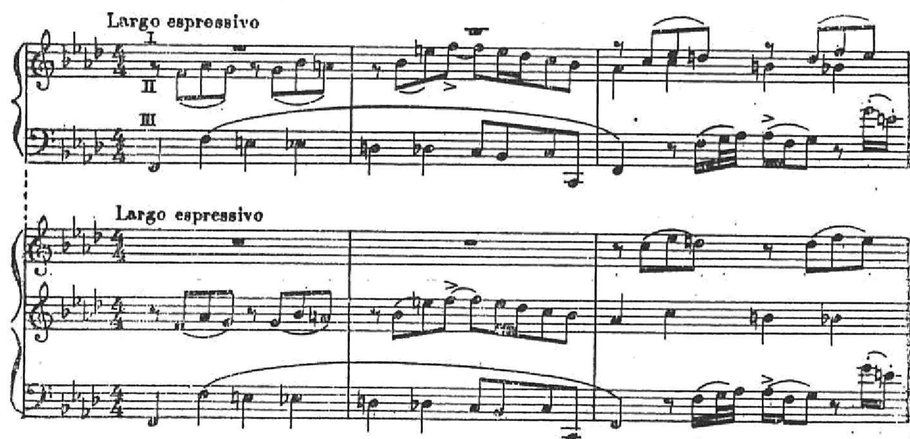
---

[1] Institutul de Istoria Artei al Academiei — *George Enescu,* Editura muzicală, București, 1964, pag. 79.

[2] Albert Schweitzer — *Johann Sebastian Bach,* VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag, Leipzig, 1954, pag. 286.

După cum se vede din cele citate, cu *Invențiunile la două și trei voci,* Bach a urmărit în mod expres scopuri didactice. Dar, spre deosebire de unii din premergătorii săi, ca de exemplu Pasquini, Fischer și Kuhnau, care au scris și ei piese cu scopuri tehnice de velocitate și rezistență, în aceste *Invențiuni,* Bach, pe lîngă aspectul tehnic le-a dat și un conținut artistic mai înalt. De aceea studiul *Invențiunilor* este de cea mai mare importanță în învățămîntul pianistic, pentru că în ele se întrunesc *tehnica cu arta.*

La studierea *Invențiunilor la trei voci,* în afară de învățarea separată a fiecărei voci în parte, este utilă învățarea și a combinațiilor diferite a cîte două din ele, adică a vocii I cu a III-a, a vocii I cu a II-a și a II-a cu a III-a. La cîntatul pe voci separate este de observat să se păstreze neapărat digitația de la cîntatul vocilor îmbinate. Elevii neglijează de obicei această esențială condiție, aplicînd o digitație așa cum s-ar potrivi la o singură linie melodică, căpătînd astfel o deprindere care îi stingherește mult atunci cînd ei trec la cîntatul integral al invențiunii.

Spre ilustrarea celor de mai sus dăm ca exemplu un fragment din *Invențiunea la trei voci în fa minor* (începutul), întîi cum este ea scrisă normal, pe două portative, și apoi transcrisă pe trei portative. Această invențiune este cea mai profundă, de altfel și cea mai dificilă din întreaga culegere, avînd structura unei triple fugi, cu deosebiri evidente între temele proprii fiecărei voci și care trebuie redate fiecare în parte cu caracterul ei. Scrierea pe trei portative ușurează distribuția vocii mijlocii între cele două mîini și permite recunoașterea imediată a celor trei teme cu caracterul lor diferit: prima (I) deosebit de expresivă, tînguitoare, se cîntă în *legatissimo*; tema a doua (II), mai sobră, cere și ea *legato,* iar cea de a treia (III), mai hotărîtă energică, se cîntă *non legato*:



Suitele și *Partitele* lui J. S. Bach constituie de asemenea un material de studiu din cele mai prețioase pentru elevii mai înaintați. De altminteri, nu numai aceste suite, ci suitele în general, ca o formă specifică, de mare importanță în literatura muzicală și îndeosebi aceea a pianului, sînt și trebuie să fie larg cuprinse în învățămîntul acestui instrument. Și în cazul suitelor ele nu trebuie introduse în munca unui elev doar prin indicarea compozitorului, a titlului ei de „suită" și a denumirii formale a părților ei. Atît pentru sensul lor istoricește determinat în evoluția muzicii instrumentale, cît și pentru a se înlesni, a se sugera chiar elevului acea *imagine* pe care el trebuie să și-o facă despre conținutul fiecărei piese pe care o studiază, profesorul trebuie să explice geneza suitelor în general și caracterul acelei luate în lucru în particular.

Elevului să i se explice că muzica instrumentală a început ca o simplă acompaniatoare a dansurilor populare sau de curte pentru ca, devenind apoi muzică instrumentală pură, materialul inspirației ei să provină și mai departe, în bună parte și pentru multă vreme, din aceste dansuri. O succesiune tipică de cîteva astfel de dansuri constituie ceea ce se numește o „suită" (de la cuvîntul francez *suite* care înseamnă șir, rînd, succesiune).

Cel dintîi la care apare în mod clar această formă muzicală este organistul și clavecinistul italian Girolamo Frescobaldi (1583—1643) fost elev al marelui Sweelink din Olanda, el însuși unul din cei mai mari muzicieni din acel timp. Suita, numită de către Frescobaldi „partita", apare la dînsul printr-o dezvoltare și precizare a conținutului în compunerea pieselor cu „variațiuni" (de origine anglo-flamandă), ce se cîntau atunci, și anume, în sensul că mișcările și ritmurile respective nu mai erau luate la întîmplare, ci corespunzător mișcărilor tipice ale anumitor dansuri.

Clavecinistul francez Chambonnières introduce o mai mare varietate în tipurile de dansuri folosite, iar după dînsul, Louis Couperin. Nepotul acestuia, François Couperin, care a contribuit și el mult la dezvoltarea suitei, le-a denumit *ordres,* iar J. S. Bach a folosit din nou, pentru ultimele sale șase suite zise „din Leipzig", denumirea inițială de *partite* dată lor de către Frescobaldi.

De regulă, suitele erau constituite din patru părți în mișcări diferite, numite după dansurile din care proveneau sau erau inspirate, și anume: allemandă, curantă, sarabandă și gigă, toate aceste părți fiind scrise în aceeași tonalitate: allemanda — de origine germană, era un dans moderat, în măsura de $\frac{4}{4}$, curanta — dans francez, vioi, în $\frac{3}{4}$ sau $\frac{3}{2}$, sarabanda — de origine spaniolă, un dans grav în mișcare lentă, în $\frac{3}{4}$, iar giga — dans francez, vioi în $\frac{6}{8}$ sau $\frac{12}{8}$. Cu timpul, sui-

-tele au început să fie dezvoltate, cuprinzînd şi alte dansuri, intercalate, de regulă, între sarabandă şi gigă, cum ar fi menuetul şi gavota, alteori bourrée, pavană, passepied etc., toate de origine populară şi multinaţională, dar stilizate şi devenite dansuri de salon.

In dezvoltarea ulterioară a suitelor, dansurile nu au mai apărut decît unele motive sau teme caracteristice. Ele erau artistic prelucrate şi bogat variate, încît, în cele din urmă, cu toate că părţile continuau să fie intitulate după tradiţie allemandă, sarabandă etc., caracterul lor de dans nu mai apărea de loc, denumirile rămînînd simple indicaţii convenţionale a mişcării şi a ritmului în care trebuiau cîntate. *Suita pentru pian, op. 10* de George Enescu constituie un exemplu în acest sens. Denumirile părţilor sînt: *Toccata, Sarabanda, Pavana* şi *Bourrée*. Suita este o încercare de a realiza în forme tradiţionale o suită cu un conţinut nou.

Dacă elevul capătă cunoştinţe asupra genezei şi înţelesului suitelor, el îşi formează, cum s-a mai spus, *o imagine* a dansurilor şi a cadrului local şi social-istoric în care s-au produs acelea indicate prin titlurile suitei pe care o studiază şi astfel interpretarea sa va fi mai veridică şi mai adîncă.

Revenind — după această digresiune mai largă, pe care am socotit-o utilă, asupra suitelor în general — la suitele lui Bach, este de observat că unele din ele, mai uşoare, sînt cuprinse în *Album pentru Anna Magdalena* şi *Cărticica pentru Friedemann*. Deosebit de acestea sînt de considerat cele *Şase Suite franceze* şi *Şase Suite engleze,* denumiri a căror origine şi motivare nu sînt binecunoscute. In suitele sale, Bach păstrează cu rigurozitate caracteristicile ritmice ale părţilor componente, după dansurile al căror nume îl poartă, dîndu-le totodată o expresivitate profundă, autentică. In *Suitele engleze* se remarcă adăugarea la începutul lor, înaintea părţilor tipice a unei introduceri, *Preludiu* ades în formă de *rondo* de proporţii mai mari.

Se ştie că Bach, deşi spre deosebire de mulţi mari muzicieni ai timpului nu a ieşit niciodată în afara ţărilor germane, a cercetat cu asiduitate, pe lîngă compozitorii germani predecesori sau contemporani cu el, creaţia italienilor şi a claveciniştilor francezi, pe care i-a apreciat mult şi a căror influenţă se observă în suite şi alte lucrări ale sale. Ca un exemplu tipic al acestor influenţe se poate cita *Fantezia în do minor,* în care Bach, alături de bogata sa inspiraţie proprie, a folosit mult din procedeele specifice lui Domenico Scarlatti.

O altă formă a pieselor pentru pian ce se poate studia cu folos în învăţămîntul mediu o constituie *toccatele* lui Bach. *Toccata* îşi are originea de asemenea la Frescobaldi, deosebindu-se de suite prin aceea că ea nu este o succesiune de dansuri, ci e constituită din trei sau patru părţi în ritmuri variate şi mai libere, cu episoade polifonice,

succesiuni de acorduri masive şi alte pasaje de bravură. In structura toccatei se găsesc întotdeauna pasaje fugate, o *fugă* sau chiar două intercalate între diferitele ei părţi.

Toccata în mi minor a lui Bach este deosebit de frumoasă şi instructivă pentru elevi prin admirabila *fugă* cu care se încheie. De asemenea şi toccatele în *sol major, re major* şi *do minor,* care în afară de înalta lor valoare artistică conţin şi ele un bogat material instructiv.

Pentru a se evita confuziile este indicat să se atragă atenţia elevilor că în prezent denumirea de toccată are alt înţeles decît la preclasici, inclusiv la Bach, toccatele moderne fiind piese într-o singură parte, în valori scurte şi mişcare rapidă.

In ultimii ani ai învăţămîntului mediu se lucrează cu elevii din *preludiile* şi *fugile* din *Clavecinul bine temperat*. Această operă, una din cele mai renumite a lui Johann Sebastian Bach, nu numai ca lucrare didactică, dar şi pentru valoarea ei artistică fără egal, a fost elaborată în două etape. Prima ei parte, cuprinzînd 24 de preludii şi fugi, a fost terminată în anul 1722, iar cea de a doua, cuprinzînd acelaşi număr de piese, în anul 1744, deci mult mai tîrziu.

In partea I a *Clavecinului bine temperat* se găsesc, aşa cum s-a menţionat mai înainte, 11 preludii, într-o oarecare măsură prelucrate din nou, dar cuprinse mai înainte în *Cărticica pentru Friedemann*. Aceste preludii sînt: în *do major, do minor, re major, re minor, mi major, mi minor, fa major, fa minor, do diez major, do diez minor* şi *mi bemol minor*.

Piesele din partea I sînt întrucîtva mai elementare în concepţia şi construcţia lor, acelea din partea a II-a, create în vremea deplinei maturităţi şi experienţe artistice a lui J. S. Bach, sînt mai complexe şi mai profunde. Toate piesele, din ambele părţi ale *Clavecinului* se remarcă însă prin măreţia lor artistică, lipsită de orice artificialitate şi împodobire exterioară, şi au rămas pînă azi un material model şi de bază în învăţămîntul pianului.

Este foarte important să se explice în prealabil elevilor scopul urmărit de Bach prin înmănuncherea, în aceste două volume ale *Clavecinului bine temperat,* a cîte 24 de preludii şi fugi, fiecare în altă tonalitate a celor două moduri, major şi minor. Şi anume, acela de a demonstra prin ele posibilităţile largi pe care le-a deschis pianului (şi celorlalte instrumente cu tonuri fixe), introducerea nu de către Bach, dar adoptată şi propagată de el, a „temperării" scării cromatice.

Inainte de „temperare" (care etimologic înseamnă „proporţionare"), în scara cromatică naturală, semitonurile nu erau toate egale. Amintim semitonul cromatic cu 5 come, iar cel diatonic cu 4 come, astfel că unei trepte diezate nu-i corespunde exact enarmonicul ei alterat prin bemolizarea treptei imediat superioare, diferenţa rezultată

fiind de o comă. Andreas Werkmeister (1645—1706), organist în Quedlingburg și Halberstadt, a propus în anul 1692 o scară cromatică artificială, prin care aceste inegalități și diferențe să fie evitate. Ea a rezultat din împărțirea octavei în 12 semitonuri absolut egale (4,5 come).

> Sistemul de atunci de temperare a lui Werkmeister, adoptat de Bach și rămas singur valabil și folosit în practică la orgă și pian, se numește „*bine* temperat", spre deosebire de alte propuneri și încercări anterioare de temperare, care rezolvaseră numai parțial problema.

Acordarea pianului — inițial a clavecinului — după scara temperată, în care sunetele diezate devin identice cu cele corespunzătoare bemolizate (enarmonice), a permis transpunerea la pian a oricărei melodii — este drept cu oarecare erori teoretice, dar practic neglijabile chiar pentru un auz mai fin — *în toate cele 24 de tonalități (majore și minore)*. La clavecinul sau clavicordul netemperat, acest lucru nu era posibil din cauza erorilor crescînde, pe măsură ce se înainta în modulație, limitînd cadrul tonalităților folosite în compoziții.

Astfel, de unde în *Invențiunile la două și trei voci*, — neavînd instrument temperat — Bach a trebuit să se limiteze la opt tonalități majore și șapte minore, în *Clavecinul bine temperat*, în cele două volume de cîte 24 de preludii și fugi a putut compune, cu egală măiestrie, în toate cele 24 de tonalități, dovedind astfel egalitatea absolută a oricăreia dintre ele.

Preludiile și fugile din *Clavecinul bine temperat* se vor lucra numai în ultimii ani ai învățămîntului mediu. La începerea lucrului, profesorul va ajuta pe elev să distingă tema, imitațiile și răsturnările care se urmăresc în dezvoltarea fugii, să recunoască întrebările și răspunsurile, să vadă augmentările și diminuările, interludiile, ca și toate celelalte aspecte caracteristice ale acestei forme muzicale. Numai astfel elevul va putea să le cînte cu toată claritatea, bine reliefate, „polifonic", și nu „armonic" cum se constată uneori.

Nu credem necesar a da exemple, *Clavecinul bine temperat* cu toate explicațiile și indicațiile de execuție fiind publicat într-o recentă ediție românească după cea îngrijită de Ferruccio Busoni, considerată cu drept cuvînt ca una din cele mai bune. Un alt îndreptar valoros în munca *Clavecinul bine temperat* este cel redactat de Bruno Mugelini.

O altă capodoperă a lui J. S. Bach o constituie *Arta fugii*. In prezent, geniala lucrare a lui Bach, care, cum s-a mai spus, nu este scrisă pentru un anumit instrument, dar poate fi executată în primul rînd la pian, nu este folosită în școlile de muzică, ceea ce considerăm ca o

lacună a învățămîntului respectiv. După cum se cunoaște, lucrarea are la bază *o singură temă*, dezvoltată apoi, cu toate mijloacele contrapunctului, *de la cele mai simple* la cele mai complexe (în 15 fugi și 4 canoane) fiecare cu un scop didactic bine definit. Așa cum s-a subliniat mai sus, multe din părțile ei pot fi lucrate în ultimii ani ai liceelor muzicale, pentru ca această operă ce dezvoltă înțelegerea și execuția muzicii polifonice să nu lipsească cu totul din instrucția elevilor (unii dintre ei încheind învățămîntul cu absolvirea liceului).

In sfîrșit, amintim concertele pentru pian ale lui Bach, între care un loc de frunte îl ocupă *Concertul italian*. Deși a fost scris fără parte de orchestră, concertul constituie una din cele mai mature realizări ale lui Bach în acest domeniu, deoarece idei muzicale cu caracter diferit se dezvoltă și se înfruntă în așa fel, încît dialogul concertant apare clar și perfect inteligibil chiar fără suportul unei mase orchestrale contrastante. Mai sînt de menționat *Concertul în mi major* scris pentru clavecin și orchestră, *Concertul în fa minor* transcris după un concert de vioară, precum și *Concertul în re minor*, cel mai cunoscut și totodată cel mai dificil. Prin rolul amplu al solistului, care participă larg la dezvoltarea temelor cu fragmente întinse avînd caracter de cadențe solistice, acest concert este foarte adecvat pentru dezvoltarea însușirilor, totodată și realizabil de către un elev dotat, care are în urma sa 12 ani de învățămînt al pianului.

Studiind creația pentru pian a lui Bach, bine gradată în ordinea expusă mai sus, serios lucrată începînd cu cei dintîi ani de învățămînt al pianului, elevul trebuie și poate să ajungă la o tehnică superioară și o expresivitate profundă, sobră, discretă, fără dulcegării, și la un ton plin, puternic, energic cînd e nevoie, alteori subtil, unduitor, dar niciodată superficial.

Muzica lui Bach, caracterizată printr-o ritmică foarte precisă este cea mai bună școală a ritmului. De aceea se va da multă atenție modului cum elevul îl realizează, lucru de primă importanță pentru educația lui pianistică. In general se va cînta *non legato*. Dar spre a răspunde cerinței permanente a lui Bach pentru cantabilitate, în pasaje lente, expresive, se va cînta *legato* sau *legatissimo*. Deoarece clavicordul pe care cînta și pentru care a scris de preferință Bach (și mai puțin clavecinul), nu era în sine apt pentru cantabilitate, el obișnuia, așa cum relatează biografii săi, să rețină cu degetele revenirea imediată a clapelor, pentru a prelungi cît mai mult sunetul emis, pînă la apariția celui următor. Acest procedeu constituie de altfel și astăzi un mijloc pentru realizarea atacului *legatissimo*.

In muzica lui Bach, și în genere în muzica preclasică, tempourile aveau un înțeles mai moderat decît în muzica contemporană, lucru ce trebuie avut în vedere la studiul și execuția pieselor sale. Trebuie evi-

tate nuanțările exagerate, schimbările continue — adică prin *crescendo* sau *diminuendo* — în intensitate, obișnuite în muzica romantică și contemporană. Astfel de nuanțări alterează caracterul liniar, uneori lapidar, al muzicii lui Bach, bazată mai mult pe frazare și accentuare și care cere o expresivitate profundă, sobră, lipsită de sentimentalism.

Variatele încercări ale multor revizuitori ai pieselor pentru pian ale lui Bach de a le adapta spiritului muzicii moderne nu s-au putut impune, rămînîndu-se la concepția reprezentată îndeosebi de către Busoni și Viana de Motta, conform căreia Bach nu poate fi realizat autentic prin complicate și rafinate nuanțe dinamice, ci numai prin respectarea liniei mari, naturale, a compozițiilor sale. La Bach dinamica este constituită *în terase,* în care detaliile dinamice ale fiecărei măsuri (accentele) trebuie să fie lucrate și să apară în cadrul intensităților respective.

In lucrările pentru pian ale lui Bach se va evita precipitarea în execuția ornamentelor. Trilul să fie bine ritmat și proporționat, totodată mai puțin rapid decît se obișnuiește în muzica modernă. După cum precizează fiul său, Ph. Em. Bach, în cartea sa *Despre modul adevărat de a cînta la pian,* la J. S. Bach, trilul începe de obicei cu nota alăturată superioară și numai excepțional cu nota principală, în acest caz cu o scurtă oprire pe ea.

De o mare importanță pentru dezvoltarea tehnică și muzicală a elevilor în muzica preclasică, ca bază a unei instrucții pianistice solide, sînt și lucrările lui Georg Friedrich Händel și ale lui Domenico Scarlatti, ambii de altfel contemporani ai lui Johann Sebastian Bach (toți trei născuți în același an, 1685).

Lucrările pentru pian ale lui Händel sînt relativ puține. Cele mai multe au fost scrise numai ca piese de studiu pentru elevii săi și au fost publicate cu mult mai tîrziu fără știința sa, iar altele, după ce el nu a mai fost în viață. De aceea, aceste lucrări conțin unele imperfecțiuni, care nu micșorează însă măreția lor. Foarte indicate pentru interesul lor didactic — pe lîngă acela artistic bineînțeles — sînt cele *12 Piese* în culegerea și redacția lui Hans v. Bülow. Apoi, din cele *16 Suite* pentru pian admirabila *Suită în sol major,* precum și *Suita în mi major,* cu scînteietoarea *Arie,* cunoscută și sub denumirea de *Grobschmiedtvariation.* Alături de acestea, numeroase fantezii și teme cu variații, de pildă aceea *în si bemol major* și alta *în sol major,* care pentru valoarea lor atît artistică, cît și instructivă, ar trebui să fie mai mult folosite în învățămînt.

Din punctul de vedere metodic este de observat că lucrările lui Händel nu sînt similare celor ale lui Bach, așa că ele solicită și dezvoltă alte însușiri și deprinderi tehnice și interpretative decît ale celui din urmă. Scrise — minus micile erori amintite — cu o măiestrie com-

parabilă cu lucrările de același gen ale lui Bach, piesele pentru pian ale lui Händel sînt mai puțin grave, în general mai vioaie, mai sprintene, cu o dinamică mai variată. Se resimte în ele mai mult influența italiană, a lui Domenico Scarlatti în primul rînd, cu care Händel a fost mult în contact la începutul activității sale de virtuoz și compozitor. De aceea, în lucrările lui Händel se și găsesc multe din inovațiile tehnice ale lui Scarlatti.

Domenico Scarlatti a fost cel mai genial dintre claveciniștii italieni. In afară de numai cîteva fugi, pentru care se pare că nu a avut o prea mare aplicație, el a scris peste 500 de alte piese aproape toate monopartite. Scarlatti le-a numit *Esercizi* iar editorii săi de mai tîrziu *Sonate,* prin care se înțelegeau însă pe vremea aceea doar lucrări instrumentale, spre deosebire de cele vocale.

Esercizi-ile lui Scarlatti, de o mare varietate și de o rară imaginație, pun executantului probleme și dificultăți cu care nu a avut încă nimeni de luptat pînă la dînsul, precum : salturi mari, pasaje de terțe, sexte și octave, alternanțe și încrucișări ale mîinilor, note repetate cu schimbări de digitație, triluri cu toate degetele, iar toate acestea în tempoul cel mai rapid. Prin aceste caracteristici ale stilului său, la care se adaugă și o mare bogăție a inspirației, piesele lui Scarlatti pot servi ca o excelentă școală a virtuozității, putînd înlocui cu folos, în învățămîntul pianului, multe din studiile unor renumite culegeri. Aceasta nu înseamnă că piesele lui Scarlatti ar fi și ușoare; ele sînt, dimpotrivă, destul de dificile, cerînd de la elevul-pianist rezolvarea problemelor tehnice menționate nu numai cu abilitate și precizie și cu o fermitate ritmică deosebită, ci și cu o grație caracteristică pentru muzica compozitorului.

Din punctul de vedere metodic mai este de remarcat caracterul mai mult omofon decît polifon al pieselor lui Scarlatti, care pot constitui în învățămînt o punte de la creația prin excelență polifonă a lui J. S. Bach și Händel la muzica omofonă a clasicilor și către sonată în înțelesul actual al cuvîntului. Aceasta cu atît mai mult, cu cît unele din puținele piese bipartite ale lui Scarlatti prezintă incipient din caracteristicile sonatei.

*

După considerarea acestor trei culmi ale muzicii preclasice pentru pian — J. S. Bach, G. Fr. Händel și Domenico Scarlatti — ar trebui să urmeze examinarea, din același punct de vedere metodic, a creației claveciniștilor francezi, apoi a clasicilor începînd cu Philipp Emanuel Bach, a romanticilor și impresioniștilor, pînă la muzica pentru pian a zilelor noastre.

O astfel de examinare a întregii literaturi a pianului ar depăși însă cu mult cadrul lucrării de față. In consecință, ne-am limitat la cei trei mai însemnați dintre preclasici, oprindu-ne mai mult asupra lui Johann Sebastian Bach pentru însemnătatea lui deosebită în muzică și în particular în învățămîntul pianului; pentru ceea ce creația lui înseamnă și mai tîrziu în întreaga viață a pianistului. George Enescu spunea: „De o jumătate de secol, Bach este pîinea mea de toate zilele". Cît privește pe ceilalți mari compozitori ai pianului și creația pentru pian de după Bach, ne vom mărgini la unele considerații metodice cu aplicabilitate generală.

In afară de lucrările cu caracter mai accentuat didactic menționate anterior, pe parcursul anilor de învățămînt se vor lucra progresiv, paralel și alternat cu exercițiile și studiile, și piese de fond: întîi mici piese, avînd în general forma de lied, apoi ușoare teme cu variațiuni, sonatine, rondouri, suite, fantezii, sonate impromptu-uri, preludii. In ultimii ani de învățămînt se va trece la piese de concert și concerte propriu-zise.

Celor deosebit de dotați li se vor putea da și piese de o dificultate mai mare, dar în limitele sensibilității și puterii lor de înțelegere a conținutului de idei a piesei.

Elevul să capete întotdeauna explicații despre forma piesei pe care o primește în studiu. In această privință vom aminti succint și unele din formele mai caracteristice ale stilului clasic instrumental, cuprinzînd deci și pe acelea pentru pian.

Forma simplă de *lied* este cea mai mică formă muzicală independentă și este caracterizată printr-o singură idee muzicală. Forma de *lied* poate fi mono-, bi- sau tripartită, cea monopartită fiind mai rară. Forma de *lied* bipartită constă din două secțiuni (perioade sau fraze), A—B, iar cea tripartită din trei secțiuni, A—B—A. Uneori apar și formele nesimetrice A—A—B sau A—B—C. Forma tripartită se întîlnește cîte o dată precedată de o introducere, iar secțiunea a treia poate fi urmată de o *coda*. In forma tripartită de *lied*, secțiunea mediană are de obicei o întindere mai redusă, iar cea ultimă este în general o repriză, cu puține modificări, a primei secțiuni.

Piesele mici pentru copii au adesea forma de *lied*. Exemple de stil mai înalt sînt: Beethoven, *Bagatela op. 110 nr. 10* și Chopin, *Preludiile în la major* și în *do minor*, toate trei monopartite. Apoi din nou Beethoven, *Bagatela op. 119 nr. 4* — bipartită și nr. 9 — tripartită.

Rondoul este o formă muzicală caracterizată prin reluarea repetată a temei, analog refrenelor într-o poezie sau un cîntec. *Rondoul mic*, A—B—A se deosebește de *rondoul mare*, în care secțiunea principală, A — refrenul se repetă de cel puțin trei ori, iar după ultima repetare se adaugă și o *coda*. Schema respectivă este așadar: A—B—A—B—A-

Coda. Secțiunea mediană se numește *cuplet*. Tema de bază a rondoului are un caracter vioi, sprinten, care se menține în toate secțiunile sale.

Posibilitățile formei de rondo sînt mai multe și mai variate decît cele arătate aici. Conținutul muzical este acela care determină forma, dar aceasta nu rămîne rigidă, ci se adaptează conținutului pe care trebuie să-l exprime.

Forma de rondo mic se folosește în piese independente; forma de rondo mare se întîlnește mai mult ca parte constitutivă a unor sonate și concerte. Așa, de exemplu, finalul sonatelor pentru pian ale lui Beethoven *op. 13, 28 și 31 nr. 1* sau al *Sonatei în do minor* a lui Schubert, au forma de rondo.

Tema cu variațiuni își are originea de la „coloriștii" germani din secolele al XV-lea și al XVI-lea, și mai cu seamă de la virginaliștii englezi din secolele al XVI-lea și al XVII-lea care le-au dat o mare dezvoltare, imprimîndu-le adesea și caracterul unor piese „cu program". Prin temele cu variațiuni s-a urmărit să se varieze și să se îmbogățească dansurile și cîntecele curente prin ornamente, introducerea de figuri diverse, modificări ale tempourilor, lărgiri sau scurtări, modulații etc., ale unei unice teme de bază, care trebuie să se recunoască însă în toate aceste modificări.

O temă muzicală se caracterizează prin elementele ei melodice, armonice și ritmice, iar variațiile se dezvoltă și se transformă succesiv sau simultan în toate aceste elemente ale temei de bază.

Tema cu variațiuni a fost adoptată și folosită de către toți marii compozitori clasici, romantici și contemporani. Astfel au scris teme cu variațiuni Haydn, Mozart, Beethoven, Schumann, César Franck și alții. Amintim binecunoscutele *32 de Variațiuni* și *33 de Variațiuni* ale lui Beethoven. Din literatura muzicală românească menționăm *Temă cu variațiuni* de Paul Constantinescu inspirată din melosul nostru popular.

Sonatina este o formă muzicală analogă sonatei — de care ne vom ocupa în cele ce urmează — dar de o întindere mai redusă și în general mai ușoară ca sonata. Prin aceste caracteristici ale sale, sonatina este folosită în învățămîntul elementar, în care reprezintă pentru micii elevi o formă muzicală mai amplă și de un conținut mai bogat decît piesele mici studiate anterior.

Sonatina are numai două sau trei părți dintre care partea I are *formă* (redusă) *de sonată*, cu secțiunile ei mai rudimentar dezvoltate. Celelalte — una sau două — părți ale sonatinei au forma de *lied* sau de *rondo*, uneori de asemenea forma de sonată redusă.

Sonata. Intelesul inițial al sonatei era acela de piesă muzicală pentru un instrument, spre deosebire de *cantată*, care este o piesă pentru voce. Cu timpul, sonata a căpătat forme specifice, din ce în ce mai complexe, constituind astăzi genul cel mai larg, mai bogat, al muzicii

instrumentale, nu numai pentru un singur instrument, ci și în cazul muzicii de ansamblu, întrucît triourile, cvartetele, uverturile, concertele și simfoniile au și ele structura generală a sonatei.

La început, sonata, în înțelesul ei amintit de piesă instrumentală, nu servea decît ca introducere la o piesă pentru voce. Mai tîrziu, s-a dat numele de sonată primei părți a unei suite, care în acest caz era constituită, de exemplu, din părțile: *sonată, preludiu, allemandă, sarabandă* și *gigă*. Pe această cale s-a făcut, cu încetul, trecerea de la suita preclasică la sonata clasică.

Trebuie să se facă distincție între *forma de sonată* de o parte și *sonata* ca *gen muzical* de altă parte. Sonata ca gen muzical este o piesă mai amplă, în trei sau patru părți (excepțional în două), din care doar prima parte are în mod obligator *forma de sonată*.

Forma de sonată a fost precizată de către Philipp Emanuel Bach (pare-se după unele modele instrumentale italiene), fiind apoi dezvoltată și completată de maeștrii clasicismului vienez, Haydn și Mozart, și ridicată la cea mai înaltă culme de către Beethoven. Specificul esențial al formei de sonată este *bitematismul* ei, constituirea ei din două teme diferite și contrastante, și dezvoltarea temelor.

Tema întîi, principală, are în general un caracter vioi și se impune prin locul pe care îl ocupă în fruntea sonatei. Tema a doua este de obicei mai calmă, mai melodioasă și expresivă, contrastînd cu tema principală.

Prima secțiune a formei de sonată, în care se face prezentarea celor două teme, se numește *expunere* sau *expoziție*. Urmează apoi, cu sau fără unele fraze tranzitorii, *dezvoltarea*, în care cele două teme de bază sînt divers variate și îmbogățite prin noi elemente melodice, armonice și ritmice. In *dezvoltare*, temele se fragmentează, sînt prelucrate succesiv omofon și contrapunctic, precum și prin modulații. Cele două teme de bază dialoghează: cînd se înfruntă, cînd lupta dintre ele parcă se atenuează, pentru ca pînă la urmă să se ajungă la o rezolvare a conflictului dintre ele. *Dezvoltarea* este secțiunea cea mai amplă a formei de sonată, în care autorul își desfășoară toată măiestria sa componistică.

Reexpoziția sau *repriza* este ultima secțiune a formei de sonată, în care se reiau din nou, în întregime și separat, temele de bază enunțate în secțiunea întîi, constituind astfel o simetrie în cadrul formei. Reluarea se face în aceeași ordine ca prima secțiune și se termină, în general, cu atenuarea contrastului dintre cele două teme.

Sonata clasică, ca gen, se compune, după cum s-a arătat, din trei sau patru părți, în mișcări diferite. Obișnuit aceste părți sînt denumite și se succed în ordinea următoare: *allegro, adagio, allegretto (menuet* sau *scherzo)*, și din nou *allegro* (sau *presto*). Aceste denumiri determină caracterul și mișcarea fiecărei părți, ele corespunzînd vechilor mișcări ale suitelor: *allemandă, sarabandă, curantă* (sau *menuet*) și *giga*.

Partea I — *allegro* — a sonatei clasice are neapărat *forma de sonată* descrisă mai sus. Părțile următoare pot avea și ele forma de sonată, cu bitematismul caracteristic al acestei forme, dar și alte forme, precum cea de *lied* sau de *rondo*.

Sonata poate fi o piesă pentru un singur instrument, așa cum este cazul sonatelor pentru pian. Cînd sonata este pentru vioară, violoncel sau alt instrument, pianul intervine de regulă ca acompaniament. Partea pianului este în general foarte importantă, încît de cele mai multe ori nici nu este potrivită caracterizarea ei ca acompaniament, pianul participînd la desfășurarea sonatei aproape în aceeași măsură ca instrumentul considerat solist. De aici se vede o dată mai mult importanța studiului sonatelor în învățămîntul pianului.

Sonatele încep să fie lucrate de elevi din anii ciclului al II-lea al cursului elementar și cu deosebire în anii cursului mediu. Literatura pianului este foarte bogată în sonate de toate stilurile și gradele de dificultate, începînd cu acelea ale lui Ph. Em. Bach și continuînd cu ale lui Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Weber și alții, pînă la compozitorii contemporani și moderni, inclusiv compozitorii români.

Sonatele de Chopin sau sonata de Liszt nu sînt indicate pentru elevii din învățămîntul mediu. Se greșește mult atunci cînd se dau spre studiu acestor elevi, chiar dintre cei mai dotați, astfel de sonate sau altele foarte renumite și de mare prestigiu, ca de exemplu *Sonata lunii* sau *Sonata Patetica* ale lui Beethoven. Atît prin cerințele execuției tehnice, cît și prin conținutul lor, aceste sonate depășesc posibilitățile de înțelegere, execuție și interpretare a elevilor din școlile de muzică. Pentru respectul pe care îl datorăm marilor opere ale creației muzicale, trebuie să se reziste cererilor — de obicei ale elevilor — de a li se da spre studiu (și prezentare apoi în audiții) piese a căror interpretare cere o deosebită experiență și maturitate artistică.

CAPITOLUL VIII

INTERPRETAREA

Muzica, arta care gîndeşte şi se exprimă prin sunete, dă naştere — la interpret şi ascultător — unor emoţii şi reprezentări care cu greu ar putea fi exprimate prin cuvinte. Limbajul muzical inspiră gînduri, alteori sugerează imagini sau exaltă sentimente.

Datorită unor contraste care reflectă întreaga diversitate şi bogăţie a vieţii, în operele muzicale lirismul cel mai suav face loc celei mai pasionante afirmări; din sfera celui mai suprem tragism se trece uneori la veselie, chiar exuberanţă, alteori de la grotesc la cel mai neverosimil ireal. Toate aceste contraste dau viaţă operei, care trezeşte la noi o lume de senzaţii. Pentru a putea reda stări sufleteşti atît de variate, a participa la ele şi a le comunica ascultătorului, interpretul trebuie să înţeleagă şi să ştie a se apropia cît mai mult de adevăr şi frumos, aşa cum le-a văzut şi le-a simţit compozitorul.

Această totală şi autentică redare a operei muzicale înseamnă *interpretarea* ei. Pentru aceasta trebuie, aşa cum ne-o spune George Enescu „... să ni se nască în minte personalitatea şi intenţiile compozitorului. Este necesar să-i citim biografia, să notăm cu grijă trăsăturile lui de caracter, să ştim ce a însemnat opera sa pentru el, şi ce a vrut el ca ea să însemne pentru umanitate şi lume în general. Absoarbe-i ideile şi sentimentele, după ce le-ai absorbit, încearcă a le comunica auditoriului tău, în timp ce te estompezi cît mai mult în favoarea operei reprezentate, permiţînd idealului compozitorului să vorbească singur despre el" [1].

[1] Institutul de Istoria Artei — *George Enescu, op. cit.*, pag. 75.

Intocmai ca natura, care este în continuă prefacere, tot astfel şi muzica a suferit în decursul timpului multiple şi variate transformări. Fiecare epocă şi-a avut stilul ei; mai mult decît atît, fiecare compozitor a avut — sau are — stilul său personal, atunci cînd a avut ceva *deosebit* de comunicat, iar acest stil trebuie pătruns şi redat.

Pedagogului îi revine astfel sarcina importantă să trezească, să însufleţească şi să dirijeze pe elev în înţelegerea, pe aceste baze, a interpretării unei opere muzicale. Pentru o justă interpretare se mai presupune îndeplinită, în prealabil, condiţia unei suficiente pregătiri tehnice a elevului, la nivelul cerut de piesa ce urmează a fi interpretată.

Datorită deprinderilor tehnice însuşite, braţele, mîinile şi degetele elevului au căpătat acel grad de mobilitate, siguranţă, forţă, dar şi supleţe, prin care el stăpîneşte claviatura; astfel ca să poată exprima diversele caracteristici ale unei interpretări: subtilitate sau energie, linişte sau mişcare ş. a. m. d., cu toată varietatea de colorit necesară redării gîndurilor şi sentimentelor care formează conţinutul piesei interpretate.

La început conţinutul de idei al unei piese trebuie dezvăluit elevului de către profesor, urmînd ca mai tîrziu elevul — controlat de către profesor — să tindă să descopere el singur acest conţinut şi, formîndu-şi o imagine sonoră adecvată, să caute a-i da o exprimare cît mai autentică.

Pentru perfecţiunea interpretării în faţa pianistului se pun probleme variate, dintre care unele vor fi analizate în cele ce urmează. Acestea sînt: frazarea, dinamica şi agogica, apoi cerinţele preciziei ritmice, fidelitatea şi sinceritatea în interpretare.

1. FRAZAREA

Desfăşurarea cuprinzătoare a operei muzicale cere din partea executantului cunoaşterea şi stăpînirea, în primul rînd, a fiecărui detaliu în parte, adică a fiecărui element constitutiv al lucrării.

Prin frazare se înţelege delimitarea strictă a frazelor şi motivelor, delimitarea pasajelor care au un conţinut încheiat şi care, deşi derivă uneori de la ideea de bază, apar de obicei ca elemente contrastante. Studiul corelaţiei dintre detaliile unei lucrări formează obiectul sintaxei muzicale.

Deoarece o interpretare perfectă necesită o frazare corespunzătoare, o dublă sarcină revine atît pedagogului, cît şi elevului: aceea de a realiza o *punctuaţie* ireproşabilă concomitent cu redarea expresivă a conţinutului caracteristic.

Delimitarea frazelor, adică a elementelor fireşti ale ideilor muzicale, trebuie să ţină seama de strînsul raport dintre întrebare şi răspuns, astfel încît să se reflecte logica sonoră a limbajului muzical. Opera de artă apare confuză atunci cînd nu se ţine seama de acest raport.

Delimitarea frazelor este uneori indicată în texte, iar în unele ediţii frazele sînt scoase în evidenţă prin semne speciale. Ceea ce trebuie însă dobîndit este perceperea justă — atît la citire sau audiere, cît şi la redarea unei lucrări — a elementelor care alcătuiesc ideile muzicale. Vom începe cu

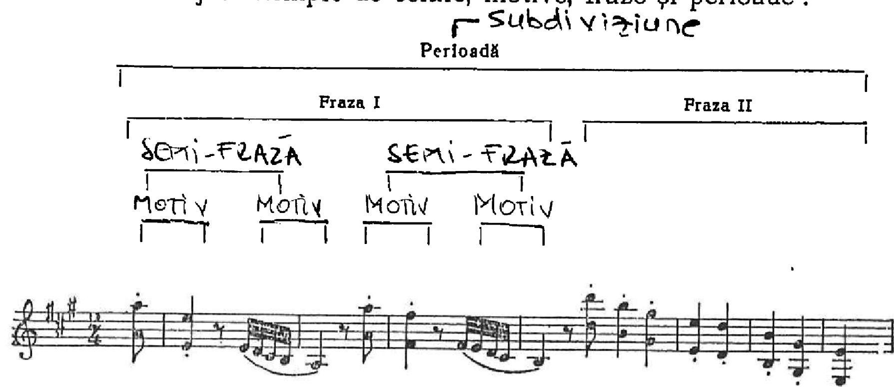
Motivul, care este o scurtă succesiune de sunete avînd un singur timp tare, *cu* sau *fără* un timp slab care îl precede sau succede.

Fraza se compune din mai multe motive. (In loc de frază se întrebuinţează şi termenul de *propoziţie*.)

Perioada este constituită din două fraze. In ceea ce priveşte începutul lor, cele două fraze ale perioadei sînt de obicei identice, diferenţa apare spre sfîrşit la cadenţe.

Mai sînt de observat şi subdiviziunile de motive, succesiuni de sunete cu un singur timp (celule) care au o pregnanţă ritmico-melodică.

Dăm mai jos exemple de celule, motive, fraze şi perioade:



Beethoven: *Sonata op. 2, nr. 2*

O interpretare justă necesită recunoaşterea şi redarea începutului frazei, a punctului său culminant, precum şi a sfîrşitului frazei. Sfîrşitul

unei fraze poate fi identificat de obicei după motivul cu care începe fraza respectivă. Astfel, dacă primul motiv începe cu o anacruză, înainte de revenirea anacruzei va interveni o cezură (adică o întrerupere a sonorităţii). Cînd motivul începe pe timp tare, în general fraza următoare va începe identic; înaintea acestui început se va produce de asemenea o cezură care delimitează o frază de alta. Cuprinderea şi delimitarea succesiunilor de fraze sînt clare atunci cînd frazele sînt încheiate prin pauze. De asemenea şi cadenţele care încheie construcţia muzicală sînt urmate de cezură. Astfel, cadenţele perfecte, semicadenţele sau cadenţele înşelătoare — uneori cadenţe feminine (ultima notă pe timp slab) — determină încheierea frazei, după care va urma cezura.

Elementele construcţiei muzicale, după care trebuie făcută o cezură, sînt motivele, frazele sau perioadele. Cezura se mai produce după oprirea pe un sunet relativ lung. Atît repetarea unor figuri ritmice, cît şi secvenţele care transpun motivul pe alte trepte, cer uneori scurte cezuri.

Frazele muzicale nu trebuie însă concepute ca şi cînd o lucrare muzicală ar consta din fraze izolate, care doar se înşiruie şi n-ar avea acea legătură ce le este proprie. Aceasta ar constitui o eroare gravă, întrucît creaţia de altă dată, cît şi cea de azi, cere unitate în întregul operei de artă.

La trecerea de la o frază la alta, pedagogul va fi deosebit de exigent spre a evita treceri repezite, bruşte sau dimpotrivă greoaie, pentru a nu altera într-un fel sau altul continuitatea discursului muzical.

Delimitarea frazelor se rezolvă cu uşurinţă acolo unde există principiul regularităţii, menţionat anterior. Chiar şi în lucrări clasice se găsesc însă devieri intenţionate de la acest principiu, şi nu rareori ne aflăm în faţa elementelor constitutive ale frazei muzicale mult variate prin lărgiri sau concentrări de motive, prin adăugiri sau diminuări înăuntrul frazei.

Pentru a evita greşelile pe care elevul le poate face cu uşurinţă, ajutorul profesorului este deosebit de necesar. In urma explicaţiilor primite, elevul va afla că toate devierile de la regulă nu sînt întîmplătoare, ci reprezintă rezultatul unui adînc raţionament din partea compozitorului; că aceste abateri la locul potrivit îmbogăţesc considerabil exprimarea muzicală; că arta vie se împotriveşte oricărei închistări.

In încheierea acestei probleme trebuie să atragem atenţia că o frazare greşită schimbă sensul real al ideii muzicale, chiar atunci cînd celelalte componente ca: ritm, melodie, armonie sau polifonie sînt respectate. Neglijenţele care apar adesea în privinţa frazării în interpretarea muzicală l-au determinat pe Chopin să-şi arate întreaga sa nemulţumire: „Imi pare că cineva rosteşte, într-o limbă pe care n-o

cunoaşte, un discurs memorat cu mare trudă, la care oratorul nu numai că nu respectă numărul corespunzător de silabe, ci chiar în mijlocul unui cuvînt face o cezură"[1].

2. DINAMICA, TEMPOUL ŞI AGOGICA

Dinamica

In muzică, *dinamica* înseamnă gradarea intensităţii sonore ceea ce constituie unul din mijloacele cele mai importante ale artei interpretative muzicale. Dinamica (în limba greacă „ştiinţa forţelor") reflectă multiple aspecte şi stări sufleteşti ale vieţii şi ale irealului. Astfel, de la un *forte* ferm pînă la un *fortissimo* uneori grandios, alteori copleşitor; sau, dimpotrivă, de la un *pianissimo* delicat, suav, care poate evoca atît de sugestiv o lume de basm, la comparaţii contrastante de *forte* urmate brusc de un *piano*, sau treptata creştere şi descreştere (*crescendo* şi *diminuendo*) — acestea sînt contribuţii ale dinamicii la redarea celor mai variate şi mai profunde stări sufleteşti pe care le simte imaginaţia creatoare.

Tempoul

Cîntatul este o acţiune ce se produce *în timp*. Această acţiune este deci susceptibilă de a fi realizată mai repede sau mai rar într-o infinitate de gradaţii şi constituind ca atare, la fel cu dinamica, un mijloc foarte important de exprimare a stărilor sufleteşti.

Repeziciunea mai mică sau mai mare cu care trebuie să se execute o piesă muzicală (sau o parte a ei) se stabileşte prin ceea ce se numeşte *tempoul* ei. Tempoul determină numărul *timpilor* ce se succed în unitatea de timp, mai precis, într-un minut. Acest număr se poate fixa în mod exact şi strict obiectiv de către compozitor, spre a fi urmat la fel de către executant, cu ajutorul *metronomului*[2]. In acest scop se precizează, printr-o indicaţie cifrică corespunzătoare pusă în fruntea piesei, numărul pe minut şi valoarea timpilor măsurii (doimi, pătrimi, optimi etc.). Astfel, dacă la începutul piesei este indicaţia M pătrime = 60, aceasta înseamnă că ea se va executa cu o iuţeală de *60 de pătrimi pe minut*.

Folosirea metronomului trebuie să se limiteze însă numai la exersare şi la studierea unei piese muzicale, pentru a i se deprinde ritmul şi *tempoul de bază* prescris. A se cînta însă permanent după metronom şi cu precizia de ceasornic proprie acestuia ar produce un efect mecanic, neartistic, al interpretării. După cerinţele conţinutului muzical abateri *uşoare* şi *trecătoare* de la tempoul metronomic sînt permise şi chiar de dorit pentru a se obţine o realizare vie, expresivă, a piesei cîntate. Aceste abateri uşoare, care nu trebuie deci exagerate, constituie *agogica* despre care vorbim separat mai jos.

In practica muzicală pentru indicarea iuţelei mai mici sau mai mari, a *mişcării* în care urmează a se executa o piesă sau un fragment, se folosesc anumiţi termeni, bine cunoscuţi, de obicei în limba italiană, precum de exemplu: *largo, andante, allegro* şi mulţi alţii, corespunzători celor mai fine gradaţii în viteza cîntatului, intenţionate de compozitor. Deoarece aceste indicaţii, date numai prin vorbe, se pretează la interpretări subiective — înţelesul lor a şi variat de altfel în decursul timpului — ele se completează adesea, pentru mai multă precizare, aşa cum s-a amintit mai sus, prin indicaţii metronomice.

Iuţirea sau încetinirea cîntatului în cadrul unui tempo dat se indică, după cum se cunoaşte, prin termenii de *accelerando* şi *ritardando*. In execuţie trebuie avut în vedere ca aceste accelerări sau încetiniri să fie realizate *uniform*, adică cu o creştere, respectiv o descreştere *egală* a mişcării pe toată durata prescrisă.

Agogica

Agogo înseamnă în limba greacă *tempo*. Muzicologul german Hugo Riemann a fost acela care a introdus pentru prima oară termenul *agogica* în lucrarea sa *Dinamica şi agogica muzicală*, apărută în anul 1848, termen care s-a înrădăcinat şi care corespunde unor mici şi expresive modificări de tempo, cunoscute şi prin denumirea de *tempo rubato*.

In aplicarea agogicii sînt de luat în considerare unele reguli, în primul rînd aceea a unui strîns paralelism între modificările agogice şi nuanţarea dinamică. Astfel, este de observat că de multe ori atunci cînd dezvoltarea liniei melodice este ascendentă, se produce o uşoară accelerare concomitent cu intensificarea sonorităţii pînă la punctul culminant. Aici se produce o accentuare a sunetului, concomitent cu o uşoară prelungire a lui, după care intensitatea descreşte o dată cu revenirea treptată la mişcarea iniţială.

[1] Carol Miculi — *Prefaţă* la ediţia pieselor pentru pian de Fr. Chopin.

[2] *Metronomul* este un aparat, asemănător unui pendul şi bazat pe principiul de funcţionare al acestuia, însă avînd o bătaie reglabilă, adică mai lungă sau mai scurtă, realizată prin deplasarea unui mic cursor pe limba gradată a pendulului. Metronomul a fost inventat şi introdus în practica muzicală de către J. N. Maelzel în 1816.

Fraza are de obicei *un singur* punct culminant și anume, pe timpul tare al unuia din motive. La punctul culminant se ajunge printr-un *crescendo* îmbinat cu un ușor *accelerando*, după care urmează, concomitent cu un *diminuendo*, o reținere care se extinde uneori pînă la ultima notă a frazei. Cînd fraza se încheie printr-o cadență feminină, deci pe un timp slab, se revine treptat la mișcarea normală.

Frazele care încep cu primul timp tare, avînd ca punct dinamic nota de început, prezintă în acest punct o ușoară prelungire, după care linia melodică nu crește.

La frazele care se succed fără întreruperi (pauze sau cadențe), un subtil *diminuendo* este util, creînd astfel o discretă delimitare, care însă nu trebuie să tulbure cursul întregului grup de fraze.

Modificările agogice trebuie să fie, desigur, *foarte reduse*, însă acolo unde indicațiile textului (*stringendo* sau *ritardando*) sînt extinse pe fraze întregi, modificările vor fi mai sensibile.

O altă regulă cere ca ceea ce este *deosebit*, adică contrastant în raport cu desfășurarea normală ritmică, melodică și armonică, să fie evidențiat. Totuși, dacă contrastul este în sine deosebit de puternic, cum ar fi apariția unor acorduri străine de tonalitatea respectivă, de asemenea apariția unor sunete care anticipează acordul următor, în general nu se mai evidențiază și prin agogică.

Modulații în altă tonalitate se produc în *crescendo* concomitent cu o ușoară accelerare.

Cînd compozitorul nu dă indicații dinamice și agogice lăsîndu-le la înțelegerea interpretului, aceste reguli — cu totul generale și orientative — sînt binevenite.

Compozitorul poate însă, cu o deplină conștiență artistică, să indice exact contrariul, de exemplu la o melodie ascendentă să indice un *diminuendo*, iar în locul unui *stringendo* să ceară un *ralentando* în *crescendo*. De asemenea, acordurile contrastante, chiar și punctele culminante, pot fi exprimate în *pianissimo*, astfel ca expresia muzicală să redea o atmosferă deosebită, cu totul neobișnuită. De altminteri, arta vie, întocmai ca și natura, nu se supune întotdeauna normelor fixe și refuză adesea îngrădirile artificiale.

3. FIDELITATEA

O foarte importantă, chiar obligatorie condiție, a interpretării unei piese muzicale, este aceea a desăvîrșitului respect față de opera compozitorului, respect ce se arată prin cea mai *fidelă* redare a textului. Față

de modul frecvent cu care se păcătuiește în această privință, Debussy spunea: „Cum adică, există oameni pentru a compune muzică, alții pentru a o edita și publica, iar pianiștii există pentru ca să facă apoi dintr-însa orice vor ?"

Prin *fidelitate* sau corectitudine în execuția unui text muzical nu trebuie să se înțeleagă numai exactitatea în succesiunea notelor, așa cum mulți o cred suficientă ci, în aceeași absolută măsură, a respectării fiecărei pauze, care trebuie ținute tot atît de exact, cum se cîntă o notă. Apoi a măsurii și a ritmului, a indicațiilor de mișcare și dinamice, accente etc., care fac parte integrantă din opera compozitorului, *așa cum a gîndit-o și a vrut-o el*, și pe care nimeni nu are deci dreptul să le schimbe.

Se consideră și se numește fals cînd se cîntă o altă notă decît cea din text; de ce nu ar fi oare calificate de asemenea drept falsuri și accentele, tempourile, variațiile dinamice în execuția unei piese, atunci cînd sînt altele decît acelea prescrise de către autorul ei ? Neobservarea accentelor, modificările arbitrare în ritm sau intensitate, sînt trădări ale ideii muzicale a autorului, iar prin neobservare trebuie înțelese nu numai omisiunile, scăpările, ci mai mult încă *adăugirile*, „colaborarea" necerută și nedorită a executantului la compoziție prin nuanțări exagerate, variații agogice continue și altele asemenea, neprevăzute în text.

Iată ce spunea Dinu Lipatti în *Scrisoare către un pianist*: „Adevărata și unica noastră religie, singurul nostru punct de sprijin, de nezdruncinat, este textul scris. Nu trebuie să greșim niciodată față de el, întocmai ca și cînd am avea să răspundem de actele noastre legate de acest capitol, în fiecare zi și în fața unor judecători neînduplecați" [1].

Maurice Ravel obișnuia să afirme: „Muzica mea nu se interpretează ci pur și simplu se execută conform textului și tuturor indicațiilor date".

După cum precizează autorul, care redă această afirmație a lui Ravel, ea nu trebuie înțeleasă în sensul că el nu aprecia aportul personal în dăruirea de viață spontană, de lirism, de poezie a artiștilor care îi tălmăceau opera. In realitate, Ravel se temea numai de redări arbitrare, neavenite, deformate, din partea interpreților care, în majoritatea lor (și cu mult mai mult în cazul elevilor de școală) nu puteau fi excepționali [2].

S-a amintit mai înainte despre *tempo rubato*. Revenim asupra chestiunii, legat de fidelitatea față de text, deoarece aici este locul

[1] Dinu Lipatti — *Scrisoare către un pianist*, în *Secolul XX*, nr. 3/1965, pag. 222.

[2] Romeo Alexandrescu — *Maurice Ravel*, Editura muzicală, București, 1964, pag. 48.

unde mulţi elevi greşesc, înţelegînd *tempo rubato* ca un permis pentru o variaţie *ad libitum* şi fără limită a mişcării.

„*Rubato*" înseamnă în adevăr „furat" — furat din valoarea notelor — dar cu condiţia de a se pune imediat la loc. *Tempo rubato* trebuie deci executat prin uşoare iuţiri, *pe pasaje scurte,* a tempoului de bază, care să fie apoi de îndată compensate prin lărgiri (încetiniri) echivalente a mişcării şi revenirea la cea iniţială. Aşadar, durata totală a execuţiei, respectiv tempoul mediu, să rămînă neschimbat pe fragmente, şi acestea încă destul de mici.

R. M. Breithaupt era chiar de părere că elevilor nici să nu li se vorbească despre *tempo rubato.* Ei nu au încă suficientă experienţă şi maturitate pentru a aplica în mod just această indicaţie şi ajung astfel, după cum se exprima el, „să întindă o piesă muzicală ca pe un gumilastic".

Cerinţa fidelităţii, a corectitudinii absolute în execuţia unei piese muzicale, nu trebuie considerată ca o frînare a personalităţii elevului, împingerea lui spre rigiditate, spre redarea mecanică a piesei. Cerinţa fidelităţii înseamnă a pătrunde spiritul operei de artă şi a participa cu propria sensibilitate la redarea ei cît mai veridică. Ea nu exclude deci interpretarea vie, personală, către care trebuie să se tindă, dar ea să rezulte *intrinsec,* din însuşirile personale, bine educate, în adevăr proprii ale elevului. Nu din intenţia lui deliberată de a cînta *altfel,* după părerea lui mai bine sau mai interesant desigur, decît a scris-o compozitorul sau decît o cîntă alţi elevi, sau chiar pianişti, pe care i-a auzit.

Deoarece în general la elevi nu poate fi vorba totuşi de o concepţie şi interpretare cu adevărat proprie, ci despre un rezultat al lecţiilor primite, revine în primul rînd profesorilor sarcina şi răspunderea pentru fidelitatea unei execuţii, pentru redarea unei piese muzicale numai şi întocmai aşa cum a voit-o creatorul ei.

Alte principii de bază care trebuie insuflate elevului sînt *modestia* şi *sinceritatea* în execuţie. Modestia trebuie să se arate aici prin renunţare la tot ce poate produce efecte ieftine, la virtuozităţi goale, la căutarea şi accentuarea pasajelor de agilitate, care de cele mai multe ori nu sînt decît auxiliare, de importanţă secundară pentru ideea muzicală, evitarea unei gestici exagerate, neimpuse de nevoile tehnicii şi în general a tot ce este efect exterior, fără conţinut. Elevul ce se dedică muzicii să fie adînc pătruns de vorbele lui George Enescu: „Nu te sluji pe tine în muzică, ci slujeşte numai muzica".

Strîns legată de modestie este şi *sinceritatea.* In execuţia unei piese muzicale sinceritate înseamnă, şi o spunem aici cu cuvintele lui Bruno Walter, „ca executantul să cînte numai cu atîta expresivitate, *cîtă simte el în realitate.* Prea multă simţire arătată în cîntat este mai grav decît prea puţină. Aceasta din urmă poate să însemne cel mult sărăcie, cea dintîi ar fi însă minciună. Dar, de la inimă la inimă poate ajunge numai ceea ce este adevărat" [1].

Pentru a ajunge la această exprimare adevărată, la această sinceritate, elevul, iar mai tîrziu pianistul, trebuie să fie nu numai pianist, nu numai muzician, ci să-şi apropie şi o frumoasă cultură generală, să aibă un orizont ideologic larg şi bine format şi înalte calităţi sufleteşti. Putem spune şi noi, o dată cu Bruno Walter: „Numai muzician înseamnă pe jumătate muzician".

[1] Bruno Walter — *Op. cit.,* pag. 93.

CAPITOLUL IX

PEDALA IN CINTATUL LA PIAN

Construcția și funcționarea din punct de vedere mecanic și acustic a pedalelor a fost tratată la capitolul I. Insemnătatea muzicală a pedalelor s-a relevat abia spre sfîrșitul secolului al XVIII-lea. Din această vreme, pedalele au devenit elemente constant și mult folosite în creația și execuția pianistică, grație lor muzica pentru pian putînd căpăta o sonoritate și o expresivitate, care să o îmbogățească și s-o înfrumusețeze foarte mult.

Deși a trecut atîta vreme de la introducerea pedalelor și s-au stabilit și precizat regulile și procedeele pentru întrebuințarea lor justă, publicîndu-se și multe lucrări de valoare asupra problemei, este de constatat că în predarea pianului se acordă încă puțină atenție acestor extrem de importante auxiliare, puțină atenție nu în sensul neîntrebuințării pedalelor — ceea ce ar constitui cel mai mic rău — ci în privința necesității cuprinderii lor metodice, raționale, în învățămîntul respectiv.

Sînt într-adevăr unii pedagogi care mai socotesc că nu ar fi nevoie de învățarea anume a pedalizării, că, pe parcursul activității pianistice, ea se dobîndește și se dezvoltă de la sine, intuitiv și empiric. Este posibil ca în unele cazuri, la talente excepționale, tehnica pedalizării să se dezvolte și de la sine, datorită sensibilității muzicale și legăturilor auditive-motorice bune ale pianistului. Dar pedalele, deși au rol auxiliar, sînt prea importante și îmbogățesc într-adevăr execuția la pian, *atunci cînd sînt bine aplicate,* sau dimpotrivă, o pot înrăutăți simțitor în caz contrar, pentru ca întrebuințarea lor să mai fie lăsată la voia întîmplării și a improvizației. In consecință, marele număr de elevi care învață pianul trebuie să primească de la profesor îndrumă-

rile necesare pentru buna folosire a pedalelor, să lucreze exerciții alcătuite ad hoc și să se antreneze metodic și îndelungat.

Se constată adesea cît de greu îi vine unui elev neînvățat și care nu a făcut exerciții în prealabil să realizeze indicațiile de pedală, nu întotdeauna destul explicite, uneori lipsind chiar cu totul, sau puse la întîmplare. Dacă elevul este deosebit de dotat acest lucru îi va reuși mai mult sau mai puțin, însă cum aplicarea pedalelor este lăsată la inspirația sa momentană, ea va diferi de la o execuție la alta, deoarece totul este neclar și improvizat.

Ocupîndu-ne mai întîi de pedala *forte* (aceea din dreapta), cea mai importantă și mai solicitată, amintim din cele arătate mai pe larg la capitolul I, că efectul aplicării ei constă în principal în creșterea volumului și îmbogățirea timbruală a sunetelor datorită vibrării prin rezonanță a celorlalte coarde, care se găsesc în relații armonice cu coardele cîntate. Efectul pedalei *forte* constă și într-o prelungire a sunetelor peste momentul eliberării clapelor acționate.

Acțiunea cea mai marcată a pedalei se manifestă în bas deoarece aici se găsesc coardele cele mai lungi și mai grele și care, dacă sînt eliberate de apăsarea dempferilor pot vibra mai puternic și mai îndelungat. Cel mai puțin se resimte această acțiune în registrul acut, unde datorită scurtimii și grosimii reduse a coardelor, sunetele sînt de la sine puțin persistente. De altminteri, întrucît în registrul acut extrem nu există dempfere care să fie și ele ridicate prin acțiunea pedalei, nici nu poate fi vorba de vreo influență directă a acesteia. Ea se produce totuși în mod indirect, anume, datorită vibrării prin rezonanță a coardelor din registrele mediu și grav care amplifică și îmbogățesc cu armoniile lor înrudite și sunetele coardelor din registrul acut.

Un alt efect, de astădată pur mecanic, dar uneori folositor al pedalei, constă în facilitarea pe care acționarea ei o aduce în acționarea clapelor. Intr-adevăr, în mod normal degetul care atacă o clapă are de învins greutatea și rezistența atît a ciocănelului, cît și a dempferului, care prin aceeași apăsare a degetului trebuie și el ridicat de pe coarde. Dacă însă pedala este acționată, atunci toate dempferele sînt ridicate prin forța piciorului, așa că degetele care aleargă pe clape nu mai au de învins decît greutatea ciocănelelor. Facilitatea care se obține pe această cale, în acționarea clapelor este destul de sensibilă și mulți pianiști folosesc acest mijloc în execuția pasajelor de virtuozitate, atunci binețeles, cînd lipsa amortizării prin dempfere nu este de natură a avea consecințe dăunătoare execuției.

In efectele acustice și mecanice ale pedalei analizate mai sus (îmbogățirea în volum și în timbru a sunetelor, prelungirea sunetelor și ușurarea efortului fizic) rezidă și una din dificultățile majore în întrebuințarea pedalei : toate aceste efecte sînt *inseparabile.* Acest fapt

are consecinţe în efectul muzical pe care vrem să-l realizăm. Dacă, conform intenţiei muzicale, urmărim să obţinem numai pe unul din ele, vrînd-nevrînd se manifestă şi celelalte două, ceea ce de multe ori poate fi dăunător execuţiei.

De exemplu, dacă la execuţia unui pasaj dat am dori numai prelungirea sunetelor, va rezulta şi un adaos de armonice, eventual neadecvat armoniei. Sau, dacă urmărim numai îmbogăţirea sunetelor prin astfel de armonice, pedala va produce totodată şi o prelungire a lor, iar execuţia va apare lipsită de claritate. In sfîrşit, dacă pentru realizarea unui pasaj mai rapid ar fi necesar să uşurăm acţiunea degetelor, prin ridicarea tuturor dempferelor, s-ar produce totodată prelungirea sunetelor, cu creşterea intensităţii lor, ceea ce în astfel de pasaje poate provoca confuzie. Acest mijloc este deci practic utilizabil numai în pasajele foarte rapide, în *prestissimo*.

Aceste consideraţii au făcut pe Albert Lavignac să formuleze următorul principiu general: „Intrebuinţarea pedalei este justificată în toate cazurile cînd, necesitată fiind pentru unul din cele trei efecte fundamentale ale sale, ea nu poate dăuna prin celelalte două" [1]. Aici trebuie adăugată, bineînţeles, şi condiţia cea mai însemnată, ca la întrebuinţarea pedalei să fie respectate elementele fundamentale ale muzicii: *ritmul, melodia* şi *armonia*.

Ne-am ocupat pînă aici numai de pedala *forte*. Cu efecte mai reduse, totuşi şi ea de folos în cîntatul de pian, este pedala *piano*, situată în stînga. După cum s-a arătat în descrierea pianului, această pedală are efecte contrare aceleia din dreapta, şi anume, *slăbeşte intensitatea sunetelor*, scurtînd implicit şi durata lor. Micşorarea intensităţii rezultă din faptul că ciocănelele, prin uşoara deplasare laterală a întregii mecanici a pianului, lovesc numai în două coarde din trei, sau numai una din două, sau respectiv atacă lateral coardele din registrul grav unde sunetele sînt emise de o singură strună. Şi coardele nelovite intră totuşi în vibraţie, desigur mai slab. Astfel, prin efectul de rezonanţă rezultă în cele din urmă un sunet şi de o altă culoare, mai delicată decît aceea obişnuită a pianului.

Acest efect timbrual al pedalei stîngi se accentuează şi prin aceea că, prin deplasarea laterală a ciocănelelor, acestea nu mai cad pe coarde cu şanţurile săpate în ele după un timp de funcţionare, ci cu partea încă plină, rotundă şi mai elastică a învelişului lor de pîslă, ceea ce produce un sunet mai catifelat, lipsit de asprimi. (Aceste efecte timbruale ale pedalei *piano* nu se produc la pianine, la care efectul *piano*, nu se realizează prin deplasarea laterală a ciocănelelor ci prin apropierea mecanicii de coarde.)

[1] Albert Lavignac — *L'École de la Pédale*, Paris, 1927.

Totuşi, în afara cazurilor cînd pedala *piano* trebuie să servească la variaţii obligatorii de culoare şi la crearea unei anumite atmosfere — cerute de compozitor prin indicaţiile: *una corda* sau *due corde* — ca de exemplu în unele piese impresioniste, întrebuinţarea ei curentă, *mai cu seamă de către elevi*, nu este recomandabilă, aceştia trebuind să se înveţe mai întîi a obţine chiar şi cele mai mici intensităţi (*pianissime*) numai din tuşeu.

La multe piane există şi o a treia pedală, *surdina*, situată între cele două dintîi, de care însă nu ne vom ocupa, întrucît, după cum s-a arătat, ea nu serveşte unor scopuri muzicale. Mai interesantă, dar deocamdată numai rar existentă (numai la pianele Stainway şi Ehrbar) este o altă pedală, zisă *de susţinere* (*sustaining pedal*), care ridicînd amortizoarele (dempferele), nu în tot pianul deodată, ci numai acelea corespunzătoare notelor sau acordului cîntat în momentul acţionării sale, produce numai prelungirea sunetelor respective. Cum pedalele de susţinere se găsesc la puţine instrumente iar creaţia pentru pian nu le foloseşte încă în compoziţii, nu ne oprim mai mult asupra lor.

Din cele expuse, se vede în ce mare măsură pedalele, şi îndeosebi cea *forte*, pot îmbogăţi o execuţie pianistică, care capătă o sonoritate, culoare, cantabilitate, frazare sau alte efecte necesare în cîntatul la pian care nu se pot obţine numai prin acţiunea degetelor asupra claviaturii. Mulţumită în bună parte pedalelor, muzica pentru pian a putut ajunge la acele efecte orchestrale care îi sînt proprii.

Trebuie făcută însă observaţia că toate efectele utile şi frumoase ale pedalelor se pot obţine numai de la un instrument de calitate, în bună stare şi bine acordate. In încăperi prea mici sau în săli mari goale, pedala *forte*, oricît de corect ar fi aplicată, poate produce confuzie. Aceste observaţii trebuie avute în vedere în mod deosebit în şcolile de muzică, unde predarea pianului se face de obicei în săli de clasă mici, iar pianele nu sînt întotdeauna în cea mai bună stare. In astfel de cazuri, predarea pedalei devine o problemă foarte dificilă pentru profesor, care trebuie să ţie seama la lecţii de aceste împrejurări.

Intocmai cum la acţionarea claviaturii se disting moduri de atac diferite, tot aşa şi la pedale se aplică mai multe moduri de acţionare după scopul muzical urmărit. Modurile fundamentale de acţionare a pedalelor, începînd cu acelea privitoare la pedala *forte*, sînt:

1. *Pedala simultană* (numită şi *ritmică*) constă în acţionarea ei *o dată cu aceea a clapei* (sau a clapelor în cazul unui acord), cu apăsarea ei pînă la fund şi eliberarea (ridicarea) ei, în general o dată cu clapa. Este folosită pentru întărirea sunetului, pentru evidenţierea timpilor tari, pentru accente, *sforzandi*, sincope şi *staccato* accentuat.

2. *Pedala sincopată* (numită şi *melodică*) constă în acţionarea ei puţin timp *după aceea a clapei*, cu menţinerea ei înfundată pînă la

apariția sunetului următor și ridicarea ei bruscă în acest moment. Aplicarea pedalei fiind aici puțin întîrziată, ea nu mai prinde „vîrful" sunetului (valoarea lui maximă din momentul căderii ciocănelului pe coarde), așa că întărirea lui este mai mică, cu atît mai mică cu cît aplicarea pedalei s-a făcut mai tîrziu față de acționarea clapei.

Pedala sincopată este cea mai întrebuințată, ea fiind folosită la *legarea sunetelor* melodice, legarea armoniilor, la legarea sunetelor sau acordurilor depărtate, care nu mai pot fi bine realizate numai de degete.

3. *Pedala vibrato* constă într-o acționare tremolată a piciorului pe pedala înfundată și este folosită pentru a se menține tonul fundamental în bas la o succesiune de ornamente.

4. *Semipedala* constă în apăsarea completă a pedalei o dată cu aceea a clapei (sau a acordului), sau ceva mai tîrziu — după caz — și ridicarea ei *pe jumătate*, urmată de imediata ei reapăsare atunci cînd intervin noi armonii. Semipedala servește reîmprospătării acordului fundamental cînd intervine o succesiune de armonii diferite. De asemenea și pentru producerea efectului contrastant al unui acord în *forte*, urmat de același acord în *piano*.

5. *Pedala piano* se apasă puțin *înaintea* atacării clapei, fiind ținută tot timpul cît durează atacul — sau o întreagă succesiune de sunete — rezultînd astfel o intensitate mult redusă, totodată cu o culoare timbruală diferită și delicată. Se folosește la obținerea de contraste sonore.

6. *Pedala mixtă* constă în aplicarea concomitentă a ambelor pedale și anume, pedala *piano* acționată *puțin înaintea* atacării clapei (sau a unei succesiuni de clape), astfel ca să rezulte o intensitate micșorată și de altă culoare, ca acționarea pedalei *forte, puțin după* atacarea clapei, prelungindu-se astfel durata sunetului, eventual și în scopul *legării* lui de sunetul următor. Mai este de observat că variația timbruală la pedala mixtă este alta și anume cu sunetul mai deschis decît la pedala *piano* simplă, deoarece fiind toți dempferii ridicați, vibrează și armonicele de la toate coardele înrudite.

Pentru proprietățile arătate, pedala *piano* simplă și pedala *mixtă* sînt mult folosite în execuția pieselor romantice și mai ales în interpretarea muzicii impresioniste. Uneori aceste procedee de pedalizare se aplică și la piesele de pian de Beethoven.

Toate procedeele de acționare a pedalelor și încă alte variante ale lor, asupra cărora nu ne oprim, se succed și se combină în chipul cel mai variat în decursul execuției unei piese, după conținutul ei. Cu toate multiplele posibilități și foloase ale pedalelor, trebuie să rămînă totuși ca principiu de bază, *mai cu seamă în cazul elevilor*, care nu au încă o maturitate pianistică deplină, că este mai bine să se folosească mai puțină pedală, decît prea multă, și că tot ce se poate obține numai din degete, să se realizeze numai cu acestea și nu cu ajutorul pedalelor. Să se aibă de asemenea în vedere că pedalizarea nu poate fi absolută, una și singură, ci ea trebuie întotdeauna adaptată formei și stilului piesei, tempoului, ritmului și dinamicii sale.

Este evident că elevii nu pot începe să folosească pedalele decît după ce au crescut destul în înălțime, ca să ajungă cu picioarele la ele. Totodată ei au ajuns și la acel minim de pregătire prealabilă și de maturitate, necesare pentru înțelegerea și folosirea justă a pedalelor.

În primul rînd trebuie învățată poziția justă a piciorului pe pedale: călcîiul bine sprijinit pe podea și cu talpa piciorului — nu doar cu vîrful — aplicată pe pedală. Piciorul va fi ținut permanent în contact cu pedala, chiar atunci cînd nu o acționează. În acest fel, acționarea se face mai scurt și cu mai multă precizie la momentul cerut, evitîndu-se totodată zgomotul supărător de lovire ce se aude la cei care obișnuiesc să aplice piciorul pe pedală de fiecare dată cînd trebuie s-o folosească.

Pe de altă parte, elevul trebuie obișnuit ca, în exercițiile sau piesele unde nu apare pedala, să-și țină piciorul *sub* pedală, pentru a nu fi tentat să o acționeze, sau în momente de oboseală să se sprijine pe pedală.

Întocmai cum se urmărește independența degetelor și a mîinilor, tot așa trebuie să se urmărească independența completă și în acționarea pedalelor, adică a mișcării picioarelor pe pedale față de aceea a degetelor pe claviatură. De asemenea, întrucît la pedalizare, momentul eliberării pedalei este tot atît de important, ca și acela al apăsării ei, acționarea trebuie să se facă cu egală atenție și precizie pentru ambele mișcări.

Pentru ca elevul să cunoască de la început utilitatea pedalizării și să i se creeze interes pentru învățarea ei rațională, se recomandă ca încă de la primele lecții să se trateze exerciții în care efectele acustice și mai cu seamă cele muzicale ale pedalizării să apară cît mai evidente, iar o execuție repetată fără pedalizare să rezulte vădit inferioară. Pe de altă parte, deoarece în anumite cazuri, pedalizarea poate produce și efecte negative, se vor exemplifica și fragmente anume alese în acest sens. Astfel, elevul se va convinge că ea nu este întotdeauna utilă și că în consecință pedalele nu trebuie folosite oricînd și fără discernămînt.

În cazurile, destul de frecvente în literatura pianului, cînd pedalizarea este prea sumar, sau chiar de loc indicată în text, elevul să-și noteze pedalizarea adecvată după îndrumarea profesorului, așa cum o face și în privința digitației. Orice piesă se va învăța întîi fără pedalizare, pînă la completa însușire ca text, agogică și dinamică, și numai apoi se va trece la studierea ei cu folosirea pedalei. O piesă care ocupă mai mult timp pe elev sau îi rămîne ca piesă de repertoriu —

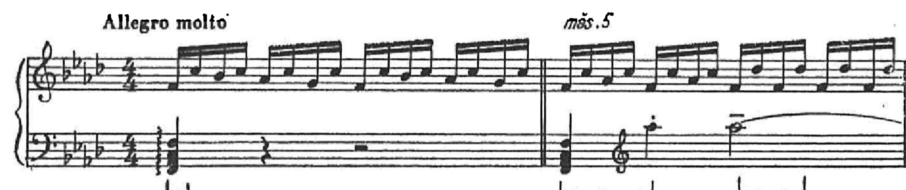
să fie din cînd în cînd reluată *fără pedalizare*, aceasta pentru ca sarcinile ce revin modurilor de atac și tușeului să nu rămînă pe seama pedalelor. Esențial în însușirea pedalizării este autoascultarea cît mai atentă pentru ca elevul să ajungă a distinge armonicile și modificările de timbru ce apar prin aplicarea pedalelor.

Pentru exercițiile de pedalizare se recomandă :

— arpegii cu și fără schimbări de armonii ;
— *legato* ale sunetelor aceloraşi armonii ;
— *legato* ale sunetelor și acordurilor depărtate ;
— *staccato* pedalizat ;
— evidențierea sau menținerea unui acord în bas ;
— pedalizarea gamelor ornamentale ;
— pedalizarea pauzelor (pauze sonore) ;
— frazarea prin pedală ;
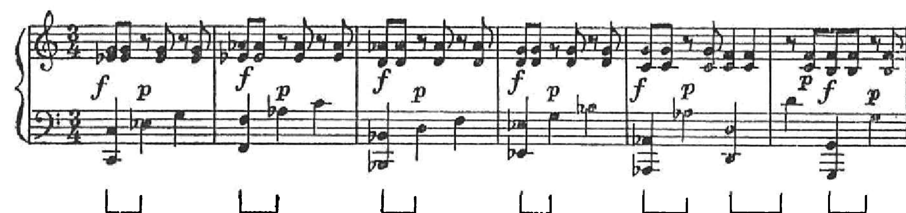
și altele, această specificare nefiind nici exhaustivă, nici limitativă.

In cele ce urmează dăm cîteva exemple de aplicare a pedalizării (fragmente din diferite lucrări) ·
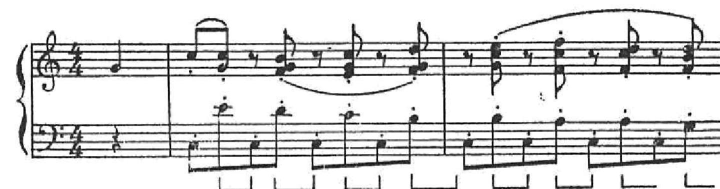


Ph. Em. Bach — *Sonata monopartită în fa minor*

In acest exemplu se aplică pedala *simultană*, accentuîndu-se, așa cum este notat, timpii tari.
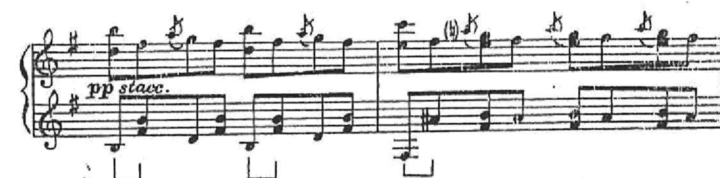


Mozart — *Sonata în fa major, partea I*

Aici, pedalizarea, de asemenea *simultană*, servește întîi la accentuarea timpului tare, iar mai departe ca accent dinamic pe timpul slab.



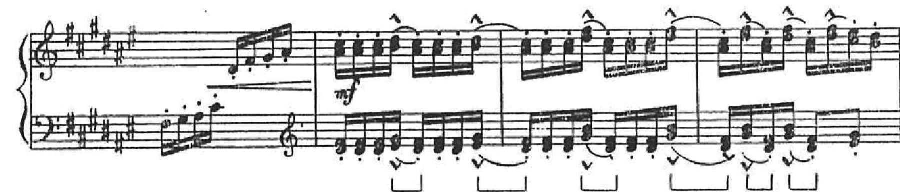
Beethoven — *Sonata op. 14, nr. 2, partea a II-a*

Pedalizarea *simultană* servește aici linia melodică a acordurilor în contratimp, alternînd cu sunetele nepedalizate ale timpilor.



Mendelssohn-Bartholdy — *Scherzo în mi minor*

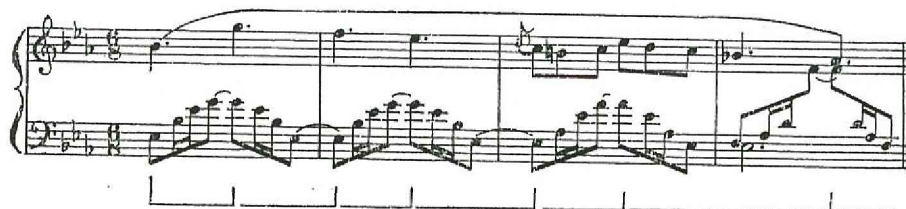
Aici o pedală *simultană* (ritmică) accentuează în general timpii tari. Desenul melodic fiind în *staccato* se aplică o pedală scurtă. In continuare intervin și contraste de pedală la motive similare.



Jaques Ibert — *Măgărușul alb*

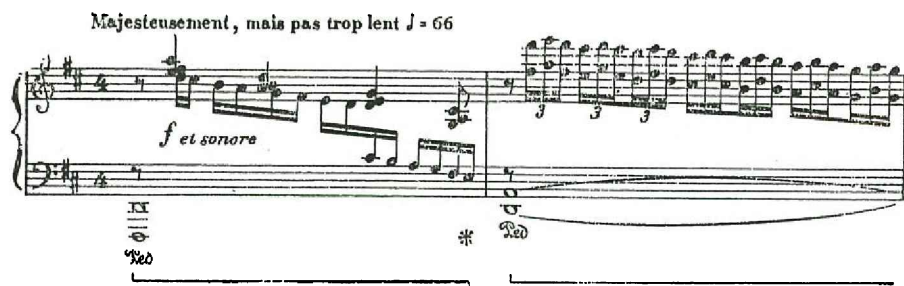
Pedala *simultană* subliniază aici accentele dinamice, imprimînd fermitate acestui fragment.

S-au dat mai multe exemple de aplicare a pedalei *simultane* pentru a demonstra utilitatea ei în numeroase cazuri, deoarece sînt unii pedagogi care susţin că trebuie folosită numai pedala *sincopată*.
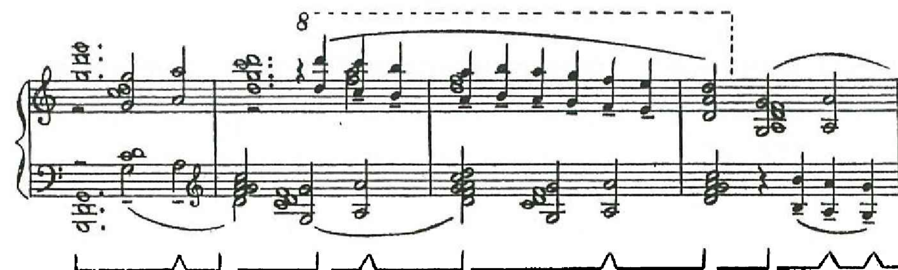


Schumann — *Cîntec de leagăn*

Aici se aplică pedala *sincopată* în vederea obţinerii cantabilităţii cu fiecare sunet al liniei melodice, deşi armonia rămîne uneori neschimbată.



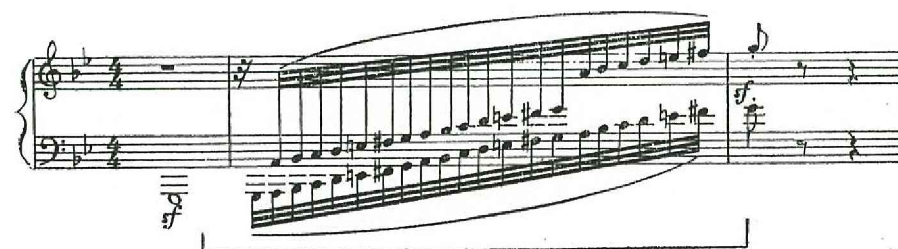
Enescu — *Tocata* din *Suita pentru pian, op. 10*

Diferit de exemplul precedent din Schumann, unde pedala susţine melodia printr-un *legato cantabil*, aici se menţine sunetul fundamental al octavei din bas (tonalitatea de bază a întregii suite) pe întinderea unei măsuri cu ajutorul pedalei *forte simultane*. Urmează apoi o nouă pedalizare în măsura a doua şi a treia, pe cvinta de bas, care trebuie să predomine cu toată diversitatea armoniilor care se succed. In acest exemplu, pedala serveşte armoniei. Exemple numeroase de acest fel se întîlnesc în muzica impresionistă şi modernă.



Debussy — *Catedrala scufundată*

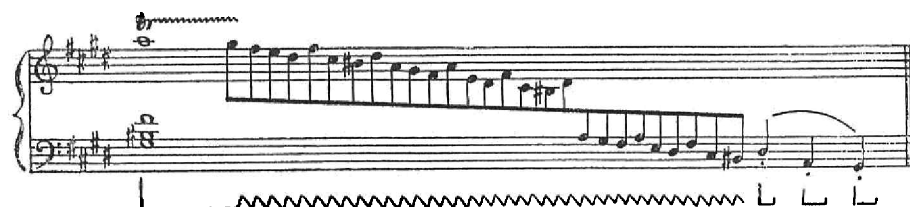
Aici se aplică, după cum este notat, o pedalizare mai complexă : pedala *simultană, sincopată* şi *semipedala*. Pentru efectele sale de culoare, o astfel de pedalizare complexă se întîlneşte frecvent în lucrările lui Debussy, Skriabin şi alţi impresionişti. Mai moderat o găsim şi mai înainte, la romantici.



Chopin — *Balada în sol minor*, fragment din final
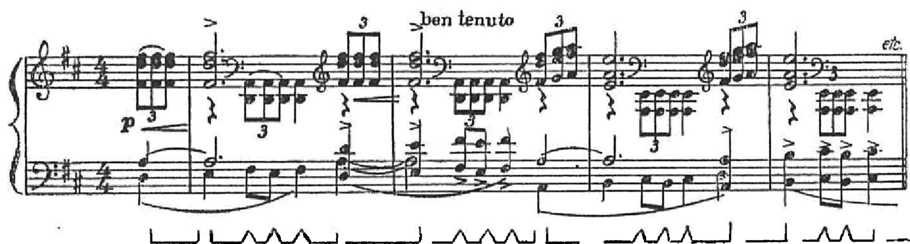
In acest exemplu, nota întreagă din bas în măsura întîi este luată cu o pedală sincopată, menţinută apoi peste întreaga gamă ornamentală din măsura a doua pînă la ultima optime din măsura a treia, cînd pe-

dala este brusc ridicată, o dată cu optimea *staccato* în *sf* care încheie fragmentul.



Beethoven — *Sonata op. 27*, în *do diez minor*
(fragment din final)

Aici, atît nota întreagă de la mîna dreaptă, cît și acordul la mîna stîngă sînt amplificate prin pedala *simultană*; mai departe, atît trilul, cît și figurația ornamentală sînt susținute cu pedala *vibrato*, astfel ca acordul de septimă dominantă din bas să rămînă nealterat.



Brahms — *Balada în re minor, op. 10*

Este un exemplu în care pedala de *susținere* ar fi cea mai indicată pentru a se realiza orchestral acel *ben tenuto* prescris în text. In lipsă, se va aplica pedalizarea notată, care se apropie, dar nu poate realiza întocmai intențiile compozitorului.

După cum s-a mai menționat, pedalizarea este foarte dependentă de stilul piesei cîntate. Indeosebi, folosirea pedalei în lucrările polifonice ale preclasicilor, pînă la Bach și Händel inclusiv, care nu au cunoscut pedala (pedala cu funcțiunile de la pian), constituie o problemă încă mult discutată.

După unii muzicieni, mai fideli tradiției, aceste lucrări ar trebui să fie executate și acum fără pedală, așa cum au fost compuse la vremea lor. Alții susțin punctul de vedere contrar, argumentînd că dacă J. S. Bach, de exemplu, ar fi cunoscut și dispus de pedală, este în afară de

orice îndoială că ar fi folosit-o, căci i-ar fi îmbogățit mijloacele de exprimare. Pentru motivul arătat sîntem îndreptățiți ca astăzi, cînd o posedăm să folosim pedala la interpretarea compozițiilor sale.

La această argumentare ar fi însă de obiectat că dacă Bach, sau altul dintre preclasici, ar fi dispus de pedală, poate *ar fi scris altfel* lucrările sale, deoarece întotdeauna compozitorii au scris potrivit mijloacelor instrumentale ale timpului lor. Necunoscînd pedala, Bach a realizat amplificări ale volumului sonor prin introducerea de voci noi sau prin scriitura mai densă a uneia sau alteia din ele. Neținînd seama de acest fapt, dacă se adaugă acum și pedalizarea, atunci rezultă *două* amplificări ale volumului sonor, ceea ce ar depăși desigur intențiile compozitorului.

Dacă la aceste considerații mai adăugăm și posibilitatea estompării, prin pedalizare a desenului melodic multiplu propriu pieselor polifonice, se vede bine că folosirea pedalei în muzica lui Bach și a altor preclasici trebuie făcută, în orice caz, cu multă economie și cu mult discernămînt. O piesă polifonică este constituită, după cum se știe, din două sau mai multe voci, combinate după anumite legi de verticalitate și unite prin ideea muzicală unică a piesei; totuși, avînd melodia ei proprie, fiecare voce în parte este independentă. Multiplicitatea și independența vocilor necesită însă claritate și transparență și nu suportă acel clar-obscur produs de întrebuințarea pedalei. Prin aplicarea pedalei unele sunete se prelungesc dincolo de durata prescrisă în vocea respectivă, suprapunîndu-se sunetelor altor voci. Astfel se pot naște disonanțe supărătoare sau să apară „voci noi", străine de intenția compozitorului. Prelungirea prin pedală a unei voci peste ceea ce îi este prescris poate fi comparată cu efectul pe care l-ar produce în execuția unei *fugi* corale întîrzierea uneia din voci, de exemplu a basului, pe un sunet, în vreme ce celelalte voci au și trecut la sunetul următor.

Spre lămurirea acestei mult discutate probleme, redăm și opinia lui Ferruccio Busoni în analiza ce o face în ediția sa a *Clavecinului bine temperat*, și anume:

„Să nu se creadă în tradiția legendară că Bach ar trebui cîntat fără pedală. Dacă folosirea pedalei este uneori necesară chiar în lucrările pentru pian, în cele transcrise după lucrările pentru orgă este indispensabilă. Desigur, la lucrările pentru pian, pedalizarea, adeseori singura justă este aceea care *nu se va auzi*. Socotim utilizarea pedalei pentru legarea unor sunete izolate, a două acorduri, pentru sublinierea unei note ținute, pentru continuarea rezonanței ș.a.m.d., un fel de acțiune a sistemului de amortizoare, care de fapt să nu producă *efecte propriu-zis de pedală*... *Neîntrebuințarea* pedalei este ades cea mai bună folosire a pedalei; acest principiu ar trebui observat nu numai la

execuția lucrărilor lui Bach, ci mai degrabă pentru cîntatul la pian în general. Oriunde este posibil, e preferabil să se țină notele cu mîna, decît cu pedala" [1].

După cum se vede, nici Busoni nu este clar și hotărît în privința utilizării pedalei la lucrările pentru pian ale lui J. S. Bach, implicit și a celorlalți compozitori preclasici. In opoziție cu Busoni, Egon Petri a introdus în edițiile sale ale lucrărilor pentru pian ale lui Bach o pedalizare excesivă care, după părerea noastră, nu trebuie aplicată.

Pedala, și anume pedala *sincopată* se poate întrebuința în piese polifonice în mișcare lentă cu valori mari, precum și la acorduri finale prelungite, ca la unele fugi din *Clavecinul bine temperat,* în vederea obținerii unor mari mase sonore. Așa cum o arată Busoni în pasajul citat, folosirea pedalei (*forte*) este indicată în cazul transcripțiilor unor piese pentru orgă, așa cum sînt fugile lui J. S. Bach în transcripțiile pentru pian ale lui Liszt. In acest caz, pedala conferă piesei cîntate la pian din caracterul timbrual al orgii pentru care ea a fost inițial compusă.

Folosirea curentă, dar moderată, a pedalei începe de la clasicismul vienez. O largă utilizare și în afară de discuție o primește pedala — cu condiția bineînțeles a unei aplicări juste — în operele muzicale romantice, postromantice și moderne, precum și în execuția pieselor cu caracter descriptiv.

O problemă aparte este aceea privitoare la notația pedalizării care, după cum se știe, nu este uniformă în literatura pianului, așa că produce incertitudini elevilor insuficient informați asupra diferitelor notații în uz. Cea mai obișnuită este aceea cu semnul *P* pentru acționarea pedalei și semnul * pentru momentul ridicării sale. Cît privește pedala *piano,* pentru aceasta se folosesc indicațiile *una corda* și *due corde.* Toate aceste notații nu sînt destul de precise deoarece nu fac distincție între diferitele moduri de pedalizare.

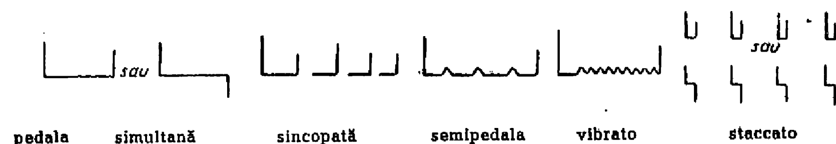
Pentru interesul lor istoric vom aminti de propunerile lui Hans Schmitt și Louis Köhler relative la o notație analogă aceleia a notelor și cu semne similare, scrisă pe o linie specială sub cele două portative. Această notație, deși permitea cea mai completă și mai precisă indicație a pedalizării, nu s-a introdus în practică. Pe de o parte notațiile Schmitt-Köhler au fost considerate ca fiind prea complicate ; pe de altă parte, concepția ce exista mai înainte că pedalizarea este de importanță secundară și poate fi lăsată la improvizația interpretului, excludea necesitatea unei notații mai precise.

---

[1] J. S. Bach — *Clavecinul bine temperat,* ediție îngrijită de Ferruccio Busoni, Editura muzicală, București, 1961, vol. I, pag. 176.

Astăzi nu mai are curs această concepție greșită, întrucît s-a ajuns la convingerea că o pedalizare nepotrivită nu numai că nu folosește interpretării, dar încă mărește, ca o lupă, eventuale scăpări sau falsuri.

Notația pedalizării care se introduce în prezent tot mai mult este aceea utilizată și în exemplele date în lucrarea de față. In această notație, acționările pedalei *forte* — apăsările și ridicările ei — sînt indicate prin liniuțe verticale, scurte și subțiri, trasate sub al doilea portativ și care prin poziția lor stabilesc în cadrul măsurii — sau a unei succesiuni de măsuri — și în raport cu notele, *momentul precis* al acționării, iar printr-o linie orizontală care leagă cele două liniuțe verticale durata pedalizării respective. Unele mici semne speciale precizează diferitele moduri de pedalizare. In graficul de mai jos se arată această notație. Indicațiile privitoare la pedala *piano* se fac în mod analog pe un al doilea grafic situat sub acela al pedalei *forte* — dacă intervin amîndouă — menționîndu-se totodată *una corda* sau *II.*



In încheierea acestui capitol observăm din nou că pedalizarea *trebuie învățată,* așa cum se învață și nu vin de la sine nici celelalte procedee pianistice. Invățarea metodică, condusă de profesor, scurtează drumul elevului spre stăpînirea deplină a pedalizării, deoarece îi face să beneficieze de experiența tuturor acelora care, înaintea lui și bazîndu-se pe datele științifice ale mecanicii, acusticii și muzicii, au ajuns să o aplice bine.

CAPITOLUL X

STUDIUL INDIVIDUAL AL ELEVULUI

Orice învățămînt necesită *fixarea* lui prin studiul individual al elevului. Cu atît mai necesar este acest studiu în cazul învățării unui instrument muzical, cu cît în afară de asimilarea cerebrală a lecțiilor primite, trebuie să se formeze și un mare volum de deprinderi motorice și de automatisme. Fixarea cunoștințelor și formarea deprinderilor, neputîndu-se produce numai în timpul limitat al lecțiilor cu profesorul — al căror scop esențial este comunicarea și verificarea — rămîne în seama studiului de acasă al elevului.

Poate că nici o altă materie de învățămînt nu implică un studiu individual mai îndelungat și mai migălos, totodată mai legat și de anumite condiții materiale, ca învățămîntul pianului. Ocupîndu-ne de aceste condiții, prima din ele este, evident, posesia instrumentului. In general toți aceia care se dedică învățării pianului dispun de acest instrument, o eventuală lipsă fiind numai trecătoare și care trebuie cît mai curînd înlăturată. Chiar elevii interni ai școlilor de muzică, unde ei au la dispoziție piane pentru studiul individual, trebuie să dispună și acasă de instrument pentru timpul cînd sînt în vacanță. Numai cîteva zile de abandonare a exercițiilor și studiilor se resimt în deprinderile tehnice ale elevului, așa că oriunde s-ar afla el, trebuie să dispună de pian.

Se pune însă și întrebarea cum se prezintă aceste instrumente ? Pianele de acasă sînt adesea vechi, foarte dezacordate și cu diverse alte defecte. Nu se poate desigur, recomanda cu ușurință părinților să procure piane noi, dar li se poate cere ca acelea pe care le au să fie cel puțin bine reparate și acordate, chiar mai des, dacă din cauza vechimei lor, acordajul nu ține mult timp.

Părerea exprimată uneori de părinți, profani în materie, că un pian în proastă stare este totuși bun pentru un copil începător sau numai pentru studiu este greșită și dăunătoare. In adevăr, dacă clapele cedează ușor, dacă dempferii, pedalele, nu răspund cum trebuie, dacă placa de rezonanță este fisurată sau există alte defecte, atunci elevul nu-și poate dezvolta o tehnică egală, curată, își falsifică auzul muzical și nu-și poate controla muzicalitatea unei execuții. Este deci necesar a se recomanda foarte insistent părinților să se preocupe serios de problema bunei stări și bunei întrețineri a instrumentului de studiu.

Pentru buna păstrare a pianului este necesar ca el să fie așezat într-un loc uscat și curat, umezeala, igrasia, oxidează coardele, deformează placa de rezonanță și înțepenește articulațiile mecanicii. Pianul trebuie să fie ferit de curenți de aer și îndeosebi de prea mare căldură, în care scop va fi așezat cît mai departe de sobă sau calorifer ; de asemenea și de schimbări prea mari și bruște de temperatură, care pot provoca fisuri în placa de rezonanță. Lovirea puternică în pian, ciocăneala, în afară că sînt inadmisibile din punct de vedere muzical, trebuie evitate și din punctul de vedere al păstrării bunei stări a instrumentului.

Pe lîngă pian, elevul are neapărat nevoie de un metronom. Este de dorit ca elevul să dispună și de un pickup cu discuri instructive, iar pentru elevii mai avansați este foarte folositor un magnetofon, cu ajutorul căruia să-și poată controla execuțiile.

Idealul este desigur ca elevul să dispună de o cameră a sa proprie, luminoasă și bine aerată. Dacă acest lucru nu este posibil, atunci să i se amenajeze cel puțin un colț de lucru al său, unde să aibă pianul, masa de scris și dulăpiorul în care să-și țină în ordine cărțile, caietele și notele. Pe cît posibil în această cameră să nu se afle în orele de studiu la pian alte persoane, mai cu seamă copii. Doar în cazul elevilor de vîrstă mică poate și chiar este bine să asiste unul din părinți (sau o altă persoană) care să-i supravegheze.

Pentru munca de seară să fie prevăzută o lampă destul de puternică. Scaunul să fie fix și de înălțime potrivită — cele rotitoare nu sînt recomandabile — și să aibă spătar pentru momente de odihnă și destindere. La copii mici se va prevedea un taburet sau un scăunel pentru sprijinirea picioarelor.

Elevul să fie obișnuit să-și țină singur pianul în ordine, fără îngrămădiri de cărți, hîrtii sau alte obiecte (bibelouri sau vaze de flori, de exemplu) așezate pe el, care prin vibrația lor pot produce zgomote supărătoare. La terminarea lucrului, elevul să șteargă claviatura și să închidă capacul acesteia.

Să se asigure elevului condiții bune de muncă, anume : liniște, lumină (despre care s-a mai spus) și căldură ; el să nu se așeze la

studiu obosit sau suferind. Studiul la pian să nu înceapă de îndată ce elevul s-a reîntors de la școală, ci să i se lase mai întîi un oarecare timp de odihnă și destindere. Un studiu făcut îndată după programul de 5—6 ore de la școală nu poate da rezultate și ar fi dăunător și sănătății elevului.

Timpul destinat zilnic studiului să fie împărțit în două etape, în intervalul dintre ele, elevul putîndu-și pregăti lecțiile la alte materii. Să nu treacă nici o zi fără ca elevul să lucreze, fie chiar oricît de puțin, la pian. Ultima recomandare se referă la zilele cînd trebuie să se pregătească pentru teze sau alte sarcini mai grele învățămîntului de cultură generală, cînd în mod obișnuit elevii abandonează cu totul studiul la instrument. Dimpotrivă, intercalarea unei ore de lucru la pian nu poate decît să-i odihnească și astfel să asimileze apoi mai bine cealaltă materie pe care o au de pregătit. George Enescu spunea : „Să te odihnești de muncă prin altă muncă".

Cele două etape de studiu să cuprindă și ele cîte o scurtă pauză de odihnă. Copiii mici vor lucra numai cîte 30—40 minute, urmate de o pauză de 10 minute ; elevii mai mari pot lucra continuu cîte o oră cu o pauză apoi de 5—10 minute. Dacă pe de o parte sînt necesare și recomandabile aceste pauze odihnitoare, pe de altă parte nu trebuie tolerat obiceiul unor copii ca, sub un pretext sau altul, să se ridice de la pian la fiecare sfert de oră. Răbdarea, perseverența și dăruirea sînt primele condiții ale studiului la pian, de altfel ca ale oricărui studiu.

Un program minimal de studiu trebuie menținut și în timpul vacanțelor. Execuția muzicală la instrumente este foarte pretențioasă. Numai o zi sau două dacă nu se cîntă sau nu se exersează, degetele își pierd din mobilitate, brațele devin mai puțin suple, iar automatismele încep să pălească. Dacă studiul se întrerupe complet mai multă vreme, pentru formarea din nou a deprinderilor se pierde mai mult timp decît s-ar fi cheltuit cu un studiu minimal zilnic și în vacanță. Chiar și atunci cînd elevul se află plecat de acasă, într-o tabără de exemplu, sau altundeva, el să facă zilnic gimnastică a brațelor și a degetelor, să facă exerciții mute, fie și pe o masă, și să citească sau să memoreze un text muzical. Cunoaștem experiențe bune cu elevi care, temporar fără pian, și-au menținut deprinderile prin astfel de procedee.

Studiul individual trebuie să fie în principiu, doar cu o desfășurare în timp mai largă, repetarea întocmai a lecției făcute cu profesorul. La fel cum această lecție decurge în mod obișnuit, în etapele zilnice de studiu, elevul va face o împărțire judicioasă a timpului potrivit diferitelor teme ale programului său. Astfel, de o parte pentru exercițiile care au drept scop dezvoltarea și fortificarea egală a degetelor,

supletea mîinilor și a brațelor, agilitatea, dozarea și obținerea unui sunet de calitate, iar de altă parte — care pentru elevii avansați va fi cea mai cuprinzătoare — studiul pieselor de diferite genuri.

Așadar, oricît ar fi elevul de avansat, el va începe studiul de fiecare dată, ca și la lecția cu profesorul, cu exerciții de felul celor menționate ; apoi, pentru adaptare și variat de la o zi la alta, exerciții de cinci degete, game, arpegii, acorduri. Aceste exerciții să nu fie însă executate formal, mecanic, ca o obligație mai mult sau mai puțin agreabilă, ci cu toată seriozitatea.

Gamele au o importanță deosebită ca exerciții pregătitoare la studiul pieselor, de aceea elevul trebuie să le exerseze zilnic. Gamele cer și deprind totodată elevul cu buna poziție a mîinii, cu articularea și egalitatea acțiunii degetelor, cu trecerea degetului 1, cu deplasarea mîinii și a brațului pe întreaga claviatură, precum și cu diferitele moduri de atac, corelate întotdeauna cu obținerea unui sunet frumos.

După exercițiile de adaptare, elevul va trece la studiul lucrărilor aflate în program, începînd cu cele mai recente și mai dificile și lăsînd pentru la urmă — cînd este mai obosit — piesele mai ușoare sau mai avansate în studiu, care îi cer eforturi mai mici. O altă recomandare este ca elevul să nu urmeze studiul pieselor în fiecare zi în aceeași ordine, ci schimbînd de fiecare dată succesiunea lor. In caz contrar, piesa lucrată mereu cea dintîi va fi mai bine realizată, iar alta, rămasă în fiecare zi la urmă, cînd forțele elevului nu mai sînt așa de proaspete, va rezulta mai slab îndeplinită.

Este de dorit ca elevii să acorde un oarecare timp pentru reluarea din cînd în cînd a pieselor de mai mare interes muzical pe care le-au lucrat odată, în anii trecuți, astfel ca să-și constituie și să-și mențină un repertoriu cît mai bogat.

O observație trebuie făcută cu privire la studiul individual al copiilor mici. Repetăm ceea ce François Couperin spunea încă acum 250 de ani în această privință și este perfect valabil și acum : „In primul timp al învățămîntului nu este recomandabil a lăsa copiii să studieze singuri, fără supraveghere ; ei sînt încă prea distrați pentru a se putea controla singuri, așa că *strică în cîteva minute* ceea ce au fost învățați în trei sferturi de oră" [1].

Supravegherea studiului de acasă al copiilor mici — uneori este necesară și la cei mai mărișori — este mai eficientă dacă părintele sau eventual alt membru al familiei, posedă o oarecare instrucție muzicală, fie chiar și la un alt instrument. Experiența arată că acei elevi, îndeosebi dintre cei mai mici, fac progresele cele mai însemnate și mai

[1] *Op. cit.*, — Capitolul al II-lea.

rapide, care au un ajutor la studiul lor de acasă. Mulți copii dotați nu dau rezultate corespunzătoare posibilităților lor, deoarece dintr-o cauză sau alta, nu sînt ajutați la studiul lor individual, unde se face fixarea cunoștințelor primite la lecție.

La studiul de acasă, cu sau fără supraveghere, elevul să lucreze cu aceeași corectitudine și concentrare *ca și cum profesorul s-ar afla alături de dînsul.* Un studiu făcut fără interes și fără concentrare, cu gîndul zburînd departe, nu dă rezultate și nu este de nici un folos. Elevul să nu treacă peste greșeli, socotind că le va înlătura mai tîrziu, căci ele îi pot intra în deprinderi și apoi cu greu se va mai dezbăra de ele. Să nu lucreze exerciții și numai exerciții, așa cum preferă unii elevi în credința că acestea se pot executa mecanic, fără contribuția gîndirii. Compozitorul spaniol Albeniz spunea despre aceia care lucrează tot timpul exerciții, că sînt de fapt leneși.

Cînd se ia o piesă nouă în studiu să nu se înceapă de-a dreptul cu execuția ei la pian. Piesa să fie întîi examinată, citind textul, în structura ei și să fie în mod corespunzător, de la început, împărțită în fragmente, de preferință pe perioade. Impărțirea și învățarea piesei pe fragmente să nu fie deci arbitrară și la întîmplare, ci să corespundă delimitărilor ei firești.

După această examinare prealabilă a lucrării, fără pian, elevul va face lectura ei integrală la pian. Trecînd apoi la studiul amănunțit al piesei, fiecare fragment va fi lucrat întîi cu mîini separate, o piesă polifonică pe voci separate (cu digitația corespunzătoare execuției integrale), și rar, *cît mai rar.* Cea de a doua fază o va constitui studiul — tot cu mîini separate — a fragmentului în tempo lent (chiar dacă este o piesă în *Allegro*) și cu gradația dinamică indicată în text. Faza următoare — a treia — va fi aceea a execuției fragmentului cu ambele mîini (la o piesă polifonică în toate vocile), începînd lent și mergînd treptat pînă la tempoul real și cu redarea conținutului expresiv, emoțional, al fragmentului studiat.

In acest fel se va înainta treptat, fragment cu fragment, înlănțuind apoi fragmentele studiate unul după altul, pînă se cuprinde întreaga lucrare. După ce piesa a fost astfel însușită și cîntată integral în tempoul real, elevul să revie frecvent la tempoul lent, prin care se poate verifica mai bine exactitatea finală a execuției.

Elevii, chiar și aceia mai mari, să numere, scurt și precis, numărarea constituind un sprijin eficace pentru obținerea raporturilor ritmice și a deprinderii unui ritm bun. Număratul nu trebuie înțeles însă ca o simplă înșiruire, ci ca o alternanță a timpilor măsurii, din care să rezulte clar accentuarea timpilor principali.

Elevii mici uită de obicei să numere sau nu știu să numere bine dacă nu sînt supravegheați, iar cei mari socot sub demnitatea lor să

numere. Acestora din urmă trebuie să li se amintească, așa cum o menționează pedagogul german Karl Leimer, că și mari pianiști, ca Walter Gieseking, de pildă, recunosc că simt ades nevoia să numere pentru a-și menține ritmul exact.

S-a menționat mai înainte, la Capitolul al VIII-lea, că metronomul este un mijloc prețios pentru a se obține la studiu tempoul și ritmul exact. Ca atare metronomul este un auxiliar foarte util la studiul individual, pe care ar trebui să-l posede și să-l folosească elevii, mai cu seamă aceia care nu au un ritm satisfăcător. In afară de acest ajutor la studiul la pian metronomul poate fi folosit pentru deprinderea număratului exact, de care vorbeam mai sus, și prin aceasta pentru educarea simțului ritmic al elevului.

In acest scop, pentru început *fără pian,* elevul va face exerciții de numărat concomitent cu baterea cu mîna a măsurii după bătaia metronomului. El nu se va limita însă la exersarea măsurilor în modul cel mai simplu : o bătaie de metronom=un timp marcat de bătaia mîinii, ci va trece, în mod progresiv, la exerciții ritmice și de numărat din ce în ce mai complexe, precum : doi timpi, patru timpi și șase timpi la o bătaie a metronomului. Apoi, în același fel, va face exerciții de tactare în măsuri ternare, măsuri alternative binare și ternare, măsuri binare la o mînă și ternare la cealaltă în intervalul aceleiași bătăi a metronomului.

Aceste exerciții se vor face întîi în tempo lent și apoi — prin reglarea corespunzătoare a metronomului — din ce în ce mai repede.

După aceste exerciții metronomice fără pian, numărînd și bătînd măsura, se va trece la exerciții analoge atacînd ritmic clapele pianului. De asemenea, întîi cu o mînă, apoi cu amîndouă în măsuri paralele și alternative, *numărînd în același timp,* astfel ca elevul să se deprindă cu un numărat cît mai exact, care să-i devie *interior* și cît mai firesc.

In sfîrșit, elevul va face exerciții de cîntat la pian sub controlul metronomului, întîi exerciții simple de degete, game, arpegii ; apoi piese cu ritmuri din ce în ce mai complexe, la început doar din muzica preclasică, care se caracterizează prin ritmuri mai uniforme și mai pregnante.

Făcînd aceste exerciții, elevul va avea ades impresia că metronomul nu este exact, că rămîne în urmă, sau că merge înainte, impresie evident eronată, deoarece un metronom în bună stare are exactitatea unui ceasornic. Adevărul este că propriul ritm al elevului nu este exact. Cu timpul, aceste false impresii vor dispare, ceea ce va constitui un indiciu că elevul și-a format un ritm bun.

Legată de problema ritmului este și aceea a articulației, accentuării și frazării corecte a fiecărui fragment studiat. Acestea au aceeași importanță pentru muzică, ca și articularea, accentuarea și frazarea

corectă în vorbire. Experienţa arată că elevii care sînt precipitaţi în vorbire înghit notele, la fel cum ei înghit şi silabele. Astfel de elevi trebuie îndrumaţi să-şi controleze şi să-şi stăpînească vorbirea, ca un mijloc spre îmbunătăţirea şi a cîntatului lor la pian.

In pregătirea pieselor, elevul să urmeze cu fidelitate indicaţiile textului referitoare la tonalitate, măsură, tempo, modulaţii, accente, frazare, moduri de atac, nuanţe şi pedalizare, neuitînd pauzele şi fermatele, împreună cu notaţiile ajutătoare ale profesorului.

S-a recomandat mai înainte ca fiecare piesă nouă luată în studiu să fie întîi citită toată la prima vedere, lucru care nu trebuie să se limiteze însă la aceste piese. Exersarea şi obişnuirea elevilor cu citirea la prima vedere este un factor din cei mai importanţi în dezvoltarea muzicală a elevilor. Această activitate trebuie să constituie deci o preocupare permanentă a profesorului, iar elevii trebuie să-i facă un loc larg în studiul lor individual.

In consecinţă, în afară de piesele noi succesiv luate în studiu, elevii să facă cît mai des citiri la prima vedere şi a altor piese de cele mai variate genuri, forme şi stiluri, bineînţeles de o întindere şi un grad de dificultate corespunzător înaintării lor în învăţămîntul pianului. Pe această cale ei vor lua contact şi cunoştinţă cu o mai vastă parte a creaţiei muzicale decît cea obiectiv limitată la piesele cuprinse în planul lor anual de muncă. Totodată deprinderea cititului la prima vedere, pe care o vor căpăta prin aceste exerciţii le va fi de cel mai mare folos la muzica de cameră, pe care elevii o fac concomitent sau la care vor trece într-un viitor mai mult sau mai puţin apropiat.

Unii elevi arată o abilitate marcată în citirea la prima vedere. Această abilitate se datoreşte desigur unei priviri agere şi unei gîndiri prompte, dar şi însuşirii anterioare a unei bune orientări pe claviatură, care permite concentrarea numai asupra notelor. Capacitatea de a citi la prima vedere poate fi însă dobîndită de orice elev normal înzestrat, dacă ea este exersată metodic, la fel cu toate celelalte cunoştinţe şi priceperi pianistice, din care nici una nu vine spontan.

Cititul unui text muzical nu se produce în esenţă altfel decît cititul literal. Intocmai cum în cazul acestuia din urmă nu se citeşte şi silabiseşte literă cu literă, ci se cuprind dintr-o dată cuvinte întregi, tot aşa şi în cititul unei piese muzicale nu trebuie să se citească notă după notă, ci privirea şi gîndirea să cuprindă deodată figuri mai complexe. Astfel de figuri, ca de exemplu, terţe, sexte, octave frînte, acorduri, game, arpegii şi altele, revin repetat pe parcursul unei piese muzicale, aşa că un elev destul de exersat nu are nevoie să le mai citească separat fiecare din notele lor componente.

Elevul cu suficiente cunoştinţe teoretice şi care cunoaşte bine modurile şi tonalităţile gamelor şi acordurilor, dacă priveşte numai nota

de bază a unui acord, respectiv numai nota de început şi ultima a unei game, poate să le execute în întregul lor. Apoi, o piesă muzicală este întotdeauna constituită din motive care revin şi din alte repetări, inversări, transpoziţii etc., ce rezultă unele din altele, respectiv din puţine figuri fundamentale. Astfel, elevul care le cunoaşte pe acestea din urmă le sesizează prompt şi le execută cu uşurinţă şi pe toate celelalte, atunci cînd le întîlneşte pe parcurs.

Se poate afirma că, prin desenul lor mai bogat şi extins pe înălţimea unui portativ plus liniile suplimentare, figurile de note ale unei scriituri muzicale apar mai distincte, mai dintr-o dată evidente în înţelesul lor global, decît înşiruirea foarte uniformă a literelor şi cuvintelor într-un rînd al unui text literar. Aşa că, în principiu, citirea la prima vedere a unui text muzical ar trebui să fie mai uşoară decît aceea a unui text literar.

Citirea la prima vedere *la pian* trebuie să fie însă întotdeauna precedată de lectura simplă a textului, prin care elevul să facă întîi cunoştinţă cu caracterul general al piesei, în primul rînd cu tonalitatea în care este scrisă şi cu eventualele modulaţii ce apar pe parcurs; să-i afle de mai înainte pasajele simple şi cele mai dificile. După această lectură prealabilă elevul va exersa o dată sau de două ori gama tonalităţii de bază, precum şi gamele relative minore şi majore, deoarece modulaţiile ce intervin în lucrări sînt în general în tonalităţi învecinate.

După această pregătire, elevul poate trece la citirea la pian a întregii piese. Ea se va face în tempo foarte lent şi trebuie stabilit de la început, fără ezitare, dacă va număra pătrimile sau optimile. Dacă tonalitatea este mai dificilă (cu mulţi diezi sau bemoli) va trebui bine înregistrat sunetul fundamental, precum şi terţa lui.

La citirea la prima vedere se va urmări numai linia constructivă a piesei, ornamentele putînd fi neglijate. Se va citi şi executa liniştit, fără întreruperi, fără oprire la caz de greşeală şi fără a se repeta un pasaj neizbutit.

In pasaje dificile, uneori, de exemplu în succesiuni dense de acorduri, se pot executa numai vocile extreme, basul şi sopranul, omiţîndu-se pentru început vocile mediane; se va accentua însă linia ritmică a basului.

Ochiul să devanseze, cel puţin cu o măsură, textul piesei şi să perceapă încă mai devreme dacă linia melodică este ascendentă sau descendentă, pregătindu-şi mişcările în sens corespunzător.

Tratînd aici despre cititul la prima vedere, aceasta nu înseamnă că elevul trebuie să se mărginească la o singură citire. In vederea dezvoltării capacităţii sale de citire elevul va face apoi o a doua şi a treia citire, care vor trebui să fie din ce în ce mai exacte şi mai complete. In acest sens, la întîia citire se va urmări numai cîntatul note-

lor, la cea de a doua se vor realiza accentele și dinamica ; în sfîrșit, la o nouă citire se va urmări redarea, pe cît posibil, și a caracterului și conținutului de idei al piesei, într-un tempo mai apropiat de cel real.

Cu timpul, o dată cu dezvoltarea paralelă a tuturor celorlalte priceperi și deprinderi pianistice, elevul va putea chiar de la o singură citire să redea la prima vedere toate aspectele tehnice și muzicale ale piesei citite. Pentru dezvoltarea acestei capacități este utilă citirea și a partiturilor la patru mîini, la care elevul se obișnuiește să citească succesiv atît partida basului, cît și aceea a discantului. La o partitură de acompaniament elevul trebuie să depășească citirea părții pianului, spre a urmări concomitent și portativul solistului.

După acest prim contact — prin lectura generală a textului și citirea ei la pian la prima vedere — cu piesa luată în studiu și o dată cu învățarea ei pe fragmente, așa cum s-a arătat mai înainte, ea trebuie și memorată pe fragmente pînă la cuprinderea întregii lucrări. Cu privire la memorizarea pieselor s-au dat unele recomandări în Capitolul al VI-lea. Adăugăm aici că această memorizare să fie completă, adică nu numai a notelor, ci și a pauzelor, ades neglijate, precum și a tuturor indicațiilor de execuție referitoare la dinamică, agogică și celelalte.

Elevul să le învețe pe toate acestea nu „pe dinafară", cum în mod greșit se spune, ci „pe dinăuntru", adică să fie pătruns de întregul conținut tehnic și muzical al piesei, și numai după ce a cuprins-o cu toată simțirea în acest fel, să știe să o exprime îndreptînd-o „spre în afară". Dacă textul este bine memorat, atunci și învățarea piesei în toate detaliile ei tehnice și de expresie este considerabil ușurată, întrucît privirea nu trebuie să se mai plimbe mereu de la note la claviatură și de la claviatură la note. După cum o spunea marele dirijor și pianist Hans v. Bülow, elevul să aibă „notele în cap, și nu capul în note".

In altă ordine de idei, munca la pian să fie făcută cu aceeași grijă și atenție pentru ambele mîini, deci și pentru mîna stîngă care, deși acompaniază — sau tocmai pentru că acompaniază — constituie baza armonică a liniei melodice și sprijinul ei. Un studiu îngrijit al mîinii stîngi evită ritmul inegal, frazarea și dinamica necontrolate, care dăunează realizărilor oricît de bune ale mîinii drepte.

La orice dificultate tehnică pe care o întîlnește elevul să caute în primul rînd să vadă în ce rezidă ea, care este pricina pentru care nu o poate rezolva. Ca întotdeauna, dacă se găsește cauza dificultății este deschis și drumul spre rezolvarea ei. In nici un caz elevul să nu cadă în descurajare. Ce nu a reușit azi va reuși mîine, dacă se muncește atent, cu răbdare și perseverență.

Se discută ades și cu puțină unitate de vederi în literatura metodică și în practica didactică asupra normei zilnice de lucru la pian a

elevilor. După părerea noastră această problemă nu admite o soluție unică, un număr de ore care să poată fi uniform recomandat tuturor. Numărul de ore cît un elev poate studia zilnic la pian este cu totul individual și poate varia în cursul timpului, el depinzînd de vîrsta, vigoarea, rezistența elevului, de înaintarea lui în învățămînt, de posibilitățile sale și de condițiile de lucru pe care le are acasă. Problema este practic îngreuiată și prin sarcinile multiple și diferite de la o zi la alta ale învățămîntului de cultură generală, pe care elevul îl urmează concomitent cu acela al pianului ; uneori și de restricțiile pe care grija și obligațiile pentru liniștea colocatarilor și vecinilor le impune studiului la pian.

Un lucru trebuie însă reținut : este foarte importantă *cantitatea* studiului, dar mai importantă este *calitatea* lui. Ore multe în fața pianului, dar fără concentrare, fără autoascultare și fără un *autocontrol atent și sever,* nu aduc mult folos. Fie și mai puține ore, dar lucrate cu toată seriozitatea și *cu participarea permanentă a gîndirii.* In această ordine de idei socotim nejustă practica didactică prin care se fixează elevului să execute un exercițiu sau un fragment al unei piese un anumit număr de ori (de 20 de ori, de 30 de ori etc.).

Nu numărul mecanic al repetărilor contează, ci atenția și exactitatea cu care ele sînt executate, grija ca fiecare nouă repetare să fie mai bună, să reprezinte un progres față de cea precedentă.

In orice caz, oricît de silitor ar fi elevul, să nu lucreze la pian pînă la extenuare. Studiul în stare de oboseală nu dă rezultate, iar dacă se merge multă vreme pe această cale se pot produce îmbolnăviri fizice și psihice grave. Dacă elevul se simte obosit, dar vrea totuși să mai lucreze, este indicat să schimbe munca la instrument cu o altă activitate muzicală mai ușoară sau chiar distractivă, ca de exemplu : lectura din istoria muzicii sau din biografiile marilor muzicieni, audiere de muzică bună la radio sau pe discuri, toate aceste făcînd și ele parte din instrucția muzicală.

Din instrucția muzicală individuală a elevilor trebuie să mai facă parte și prezența lor la audițiile din școală, dar nu — cum se constată prea ades — numai la acelea în care sînt ei înșiși programați ; ei pot învăța mult și din ceea ce lucrează colegii lor de clasă sau de școală. Să meargă la recitaluri și concerte de pian (și nu numai de pian) dar fără să cadă în extrema, constatată la unii elevi, de a merge la absolut toate manifestările muzicale, să audă pe toți pianiștii. Se învață în adevăr mult, ascultînd pe alții, dar încă mai mult studiind și cîntînd singur.

Toate cele arătate mai sus, la care profesorul va adăuga și propriile sale constatări și recomandări, căci problema nu a fost epuizată, trebuie comunicate elevilor, pentru ca ei să știe cum să-și ducă studiul

lor de acasă organizat și cu folos. Elevii trebuie îndrumați și educați și în sensul ca, prin observație proprie atentă și simț autocritic, să găsească și să recunoască singuri, la acest studiu la care ei nu sînt observați și corijați de profesor, ce este corect și frumos realizat sau, dimpotrivă, ce este nesatisfăcător și trebuie îndreptat.

Cele expuse trebuie comunicate și părinților, care au datoria întîi de a crea copiilor lor condițiile necesare unui rodnic studiu individual, și apoi de a supraveghea, dacă nu și din punctul de vedere muzical, cel puțin din acela al *regularității și al ordinii* mersul acestui studiu.

Îndrumînd pe elevi spre buna conducere a studiului individual, profesorul trebuie să le arate totodată că un astfel de studiu, continuu și rațional condus, nu este o necesitate doar a învățămîntului și a activității școlare, ci este și va rămîne o condiție esențială pentru întreaga lor activitate profesională de mai tîrziu.

EXERCIȚII GIMNASTICE

Exercițiile gimnastice ale elevului-pianist au drept scop fortificarea membrelor superioare, dezvoltarea rezistenței și a supleței lor, mobilitatea articulațiilor, fermitatea și agilitatea degetelor.

Necesitatea unor astfel de exerciții a fost de mult recunoscută de către pedagogii pianului. In această privință este de semnalat printre cei dintîi François Couperin, care în renumita sa lucrare *L'Art de toucher le Clavecin,* din 1717, a preconizat exerciții fizice pentru întărirea degetelor și dezvoltarea agilității lor.

Dintre lucrările mai recente menționăm pe aceea a pianistului și pedagogului Alfred Cortot *Principes rationnels de la Technique pianistique,* din 1928, în care el recomandă să se facă zilnic — la pian — timp de un sfert de oră exerciții gimnastice „pentru suplețea degetelor, a mîinii și a *poignet*-ului în vederea adaptării lor la pian și în afara oricărei aplicații de ordin muzical".

Dat fiind că tehnica modernă a pianului nu se limitează la degete, mînă și *poignet,* gimnastica elevului pianist trebuie să cuprindă neapărat și brațele cu umerii, adică membrele superioare în întregul lor. Astfel de exerciții gimnastice mai complete, ca ajutor în învățămîntul pianului, au fost propuse de către Jackson încă de la mijlocul veacului trecut. Un alt pedagog al pianului, E. Picirilli, într-o lucrare a sa *Gimnastica și masajul mîinii,* din 1914, menționează că Liszt obișnuia astfel de exerciții. Folosind lucrările de mai sus și o alta mai recentă a englezului R. Prentice, Joszef Gàt dă în cartea sa : *Tehnica cîntatului la pian,* din 1956, un însemnat număr de exerciții gimnastice ale membrelor superioare și degetelor recomandate pianiștilor.

Interesul exercițiilor gimnastice pentru pianiști (și violoniști) este relevat și în lucrarea Prof. Dr. Adrian Ionescu : *Gimnastica articulară* [1], pe care, împreună cu cursul de *Gimnastică medicală* [2] a aceluiași autor, le recomandăm pentru cercetare și folosire elevilor pianiști, îndeosebi acelora care prezintă unele deficiențe în dezvoltarea, motricitatea sau fermitatea brațelor, mîinilor și degetelor.

S-a observat mai înainte (Capitolul al IV-lea), că pianistica nu cere forțe atletice, ci în primul rînd rezistență și suplețe. Prin rezistență se înțelege, în cazul nostru, capacitatea de a cînta mai îndelungat la pian sau de a trece peste pasaje mai masive fără a obosi, sau cum se întîmplă uneori, fără a se produce crampe sau chiar îmbolnăviri mai grave. Rezistența presupune însă mușchi mai voluminoși, mai puternici, ce pot furniza într-un timp dat mai multă energie. Așa că gimnastica pianistului trebuie să urmărească totuși, într-o anumită măsură, și dezvoltarea musculaturii.

Mișcările gimnastice care interesează pe pianiști sînt acelea care în terminologia de specialitate sînt denumite *active*, prin care se înțelege execuția lor prin propriile forțe ale subiectului. Aceasta spre deosebire de mișcările *pasive*, folosite în scopuri medicale și care se execută de către o altă persoană.

Mișcările active se împart la rîndul lor în active *libere* sau *cu rezistență*. Libere sînt mișcările la care nu intervin solicitări exterioare subiectului, iar cu rezistență sînt acelea la care folosindu-se greutăți, arcuri sau alte dispozitive, solicitarea mușchilor și articulațiilor este mărită față de aceea din cazul mișcărilor libere. Ne vom limita la descrierea unor mișcări de gimnastică liberă, acele cu rezistență putîndu-se dezvolta din cele dintîi prin folosirea unor mijloace sau aparate adecvate. Este însă de observat că, deoarece brațele și mai cu seamă încheietura mîinii (*poignet-ul*) și degetele pianistului trebuie ferite de orice suprasolicitare, exercițiile gimnastice cu rezistență trebuie alese și folosite cu prudență. Exemplul lui Schumann care și-a nenorocit un deget prin astfel de exerciții inadecvate și nevoit apoi să abandoneze activitatea sa de strălucit pianist, trebuie să rămîie vie în memoria acelora care ar fi tentați *să forțeze* într-un fel sau altul dezvoltarea fizică a mîinilor și degetelor lor.

De altminteri, exerciții gimnastice absolut libere nu există. Pe de o parte există așa numitul *tonus muscular*, starea naturală permanentă de pretensionare a mușchilor, care aduce un început de rezistență oricărei mișcări ; pe de altă parte, o astfel de rezistență este dată aproape la orice mișcare prin greutatea proprie a membrelor.

[1] Editura de cultură fizică și sport, București, 1954.
[2] Editura didactică și pedagogică, București, 1964.

„Mișcările gimnastice active, fie libere, sau cu rezistență, se realizează prin contracțiile — urmate de relaxări — ale mușchilor, aceste acțiuni fiind comandate de către centri nervoși corticali în urma unor impulsuri conștiente și voluntare. Prin aceste mișcări, repetate metodic, se îmbunătățesc proprietățile fiziologice ale mușchilor și articulațiilor și se dezvoltă calitățile fizice ale mișcărilor, anume : forța, rezistența, mobilitatea și precizia lor. Aceste efecte se stabilizează prin antrenament. Mușchii își măresc volumul și tonusul, excitabilitatea lor este mai vie, iar elasticitatea mai mare“ [1].

Prin mișcările de gimnastică activă articulațiile devin mai mobile, dar pot fi și mai ferme atunci cînd li se cere aceasta. Se învinge astfel moliciunea degetelor și a *poignetului*, care se observă ades la elevi.

Gimnastica membrelor superioare cuprinde gimnastica umărului, a brațului și antebrațului, a mîinii și a degetelor. In cele ce urmează redăm, după lucrările citate, cîteva exerciții gimnastice de acest fel, utile pentru elevii pianiști.

A. GIMNASTICA UMĂRULUI ȘI A BRAȚELOR

Mobilitatea articulațiilor umerilor este de cea mai mare importanță, deoarece de la umeri pornesc toate mișcările atît de variate pe care brațele trebuie să le facă la cîntat. Această mobilitate largă este asigurată prin aceea că articulațiile umărului (articulațiile scapulo-humerale) permit, mai mult ca alte articulații, mișcări în toate direcțiile și sensurile. Mișcările umărului fiind în strînsă interdependență cu acelea ale brațului, gimnastica umerilor este totodată și o gimnastică a brațelor.

1. Amintim numai — ele fiind în general cunoscute — mișcările de flexie și de extensie a brațelor, *înainte, lateral* (fig. nr. 1) și *în sus*. Toate aceste mișcări pornesc și se întorc în poziția de repaus, care este aceea cu brațele căzînd libere de-a lungul corpului.

[1] Dr. Adrian Ionescu — *Gimnastica articulară*, pag. 120.

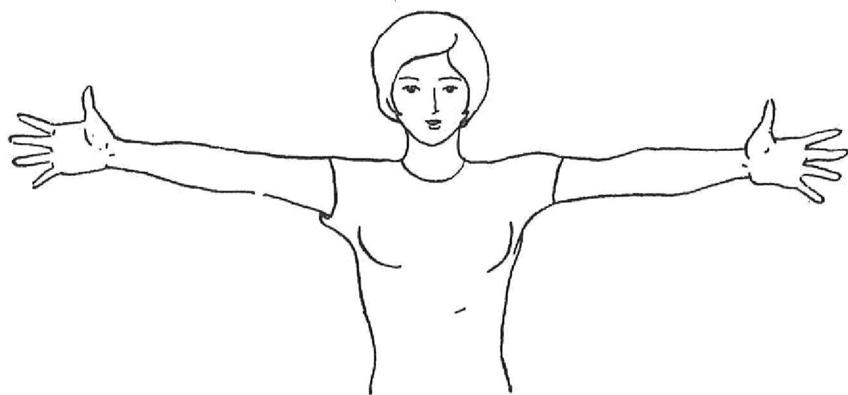


Fig. nr. 1

(Se numesc mișcări de *flexie* — la degete se obișnuiește termenul *flectare* — mișcările care se produc prin *contracția* mușchiului și mișcări de *extensie,* acelea în care mușchiul este *întins.*)

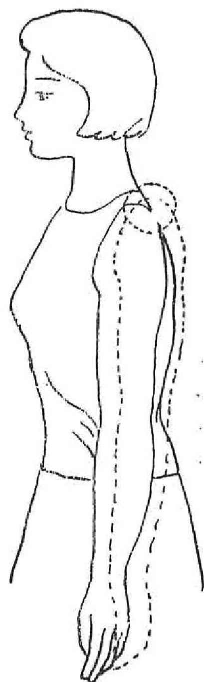


Fig. nr. 2

2. *Rotația pe loc* a umărului se execută direct de musculatura umărului și omoplatului, adică fără contribuția musculaturii brațului. Brațul căzînd liber în jos urmează pasiv mișcarea umărului. Acesta face o rotație în cerc (fig. nr. 2) într-un plan vertical. Se execută succesiv în ambele sensuri.

3. *Circumducția* (rotația) din umăr a membrelor superioare întinse lateral ; mîna descrie un cerc vertical (fig. nr. 3) cît mai larg.

4. Mîinile cuprinzînd ceafa (fig. nr. 4), coatele fac mișcări înainte și înapoi. Deși coatele se mișcă, este de fapt o intensă gimnastică musculară și articulară a umerilor.

B. GIMNASTICA ANTEBRAȚULUI

Articulația cotului permițînd mișcări după o singură axă, nu sînt posibile decît mișcări de flexie și extensie, anume :

5. *Flexia* și *extensia* simplă, constînd în strîngerea și deschiderea antebrațului din cot, mișcare ce se execută în două moduri : cu brațul întins *înainte* și cu brațul întins *lateral.*

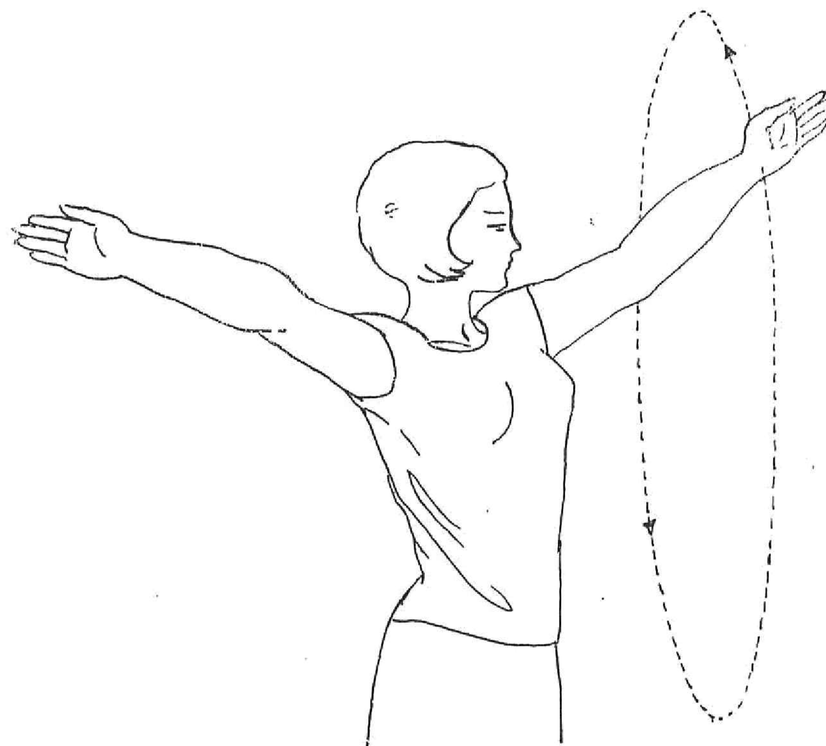


Fig. nr. 3





Fig. nr. 4

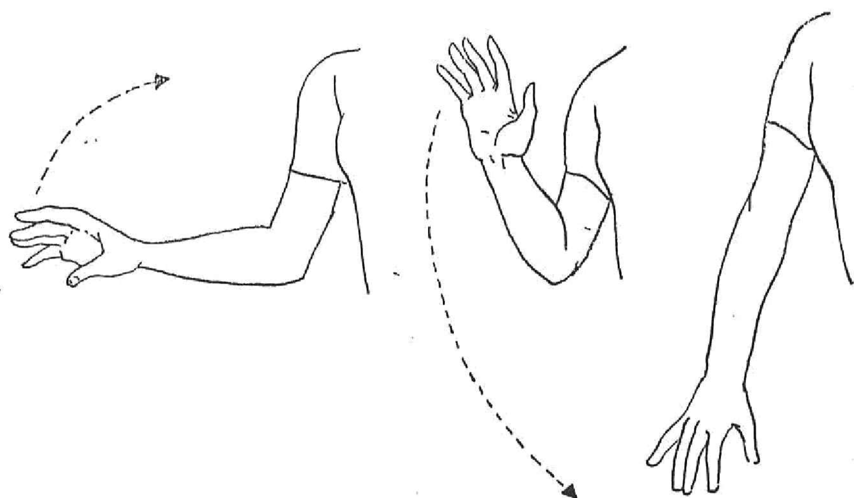


Fig. nr. 5

6. *Rotația* antebrațului din cot, brațul atîrnînd pasiv în jos. Pozițiile succesive și direcția mișcărilor sînt ca în fig. nr. 5.

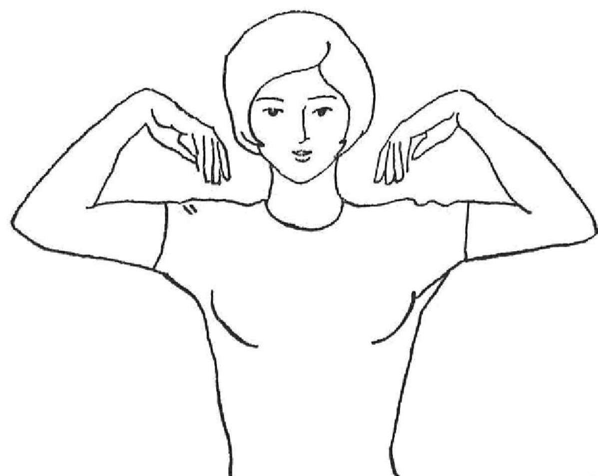


Fig. nr. 6

7. Pornind din poziția cu brațele întinse lateral, cu palmele întoarse în sus, antebrațul se închide din cot, iar mîna suplă din încheietură atinge cu degetele libere baza claviculei (fig. nr. 6)

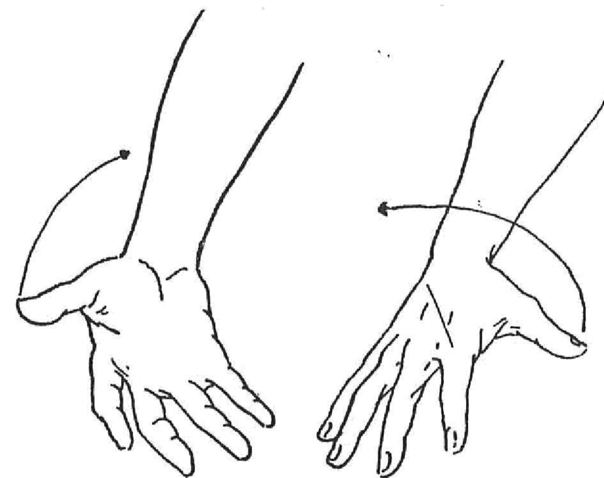


Fig. nr. 7

8. Antebrațul execută rotiri de 180° în jurul axei sale — o axă imaginară situată între cele două oase, *cubitus* și *radius*, ale antebrațului. Mîna cu degetele întinse se întoarce succesiv cu palma și cu podul ei în sus (fig. nr. 7). Acest exercițiu este baza mișcărilor de *pronație* și de *supinație* folosite (pe un unghi desigur mult mai mic) în cîntatul la pian.

C. GIMNASTICA INCHEIETURII MIINII (A POIGNET-ULUI)

Această gimnastică este deosebit de importantă pentru dezvoltarea supleței, totodată și a fermității, fără crispare, a *poignet*-ului.

9. Mîna cu degetele întinse în prelungirea antebrațului face din încheietură mișcări de *flexie* (în jos) și de *extensie* (în sus).

10. Mîna cu degetele întinse în prelungirea antebrațului face din încheietură mișcări de *înclinare* spre dreapta și spre stînga. Aceste mișcări se vor executa moderat fiind obositoare pentru micile articulații ale încheieturii.

11. Circumducția (rotația) mîinii din încheietură. Antebrațul fiind sprijinit pe o masă, mîna strînsă pumn face, în ambele sensuri, mișcări de rotație din încheietură.

12. O variantă, foarte utilă pentru dezvoltarea flexibilităţii *poignet*-ului este următoarea : antebraţul fiind sprijinit pe o masă, mîna face din încheietură o mişcare complexă de rotaţie, anume, ca şi cum ar avea o bucată de cretă în mînă şi ar scrie repetat şi larg cifra 8. Mişcarea se execută în ambele sensuri.

D. GIMNASTICA DEGETELOR

13. Un exerciţiu pentru dezvoltarea muşchilor palmari, aceia care acţionează degetele de la baza lor, constă în strîngerea şi apoi deschiderea bruscă *a pumnului* (fig. nr. 8), cu resfirarea puternică a degetelor la deschiderea lui.

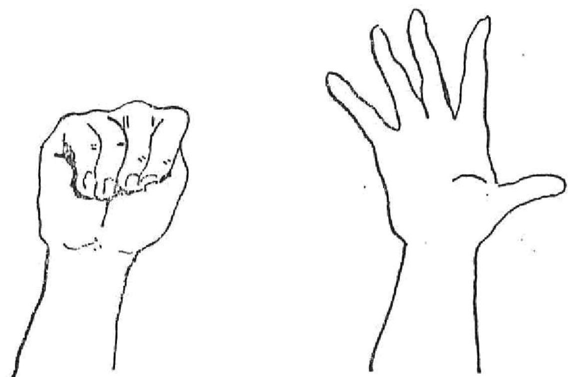


Fig. nr. 8

14. Mişcări de *flectare* a degetelor de la baza lor *spre palmă*, fără ca ele să se îndoaie din falange ; apoi de *extensie*, adică de întinderea degetelor (cît se poate), ca şi cum ar vrea să se îndoaie spre podul palmei.

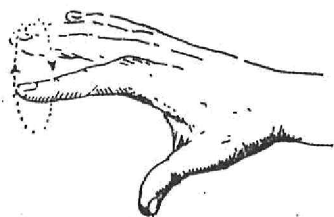


Fig. nr. 9

15. *Rotaţia* fiecărui deget din articulaţia de la baza lui cu metacarpianul (fig. nr. 9).

16. Mişcări de *opoziţie* ale degetului 1 către degetele 2-4, acestea din urmă fiind ţinute pe cît posibil fixe (şi puţin curbate).

17. Intinderea şi *resfirarea*, urmată de strîngerea (lipirea) din nou a tuturor degetelor.

18. Resfirarea şi lipirea din nou a degetelor *două cîte două* în împerecheri diferite (fig. nr. 10). Acest exerciţiu este foarte util pentru deprinderea mişcărilor independente ale degetelor.

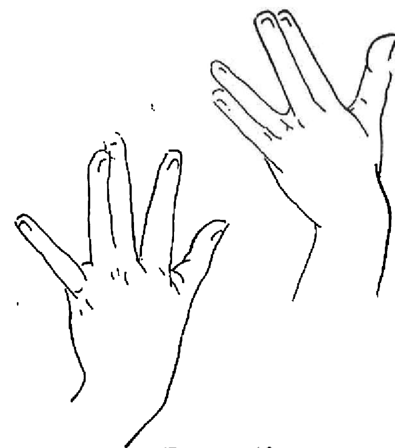


Fig. nr. 10

Toate exerciţiile descrise — sau altele similare — se vor executa întîi cu fiecare mînă separat şi apoi bilateral *simetric*. Pentru pianist sînt interesante şi exerciţiile *asimetrice*, cele două mîini executînd exerciţii diferite sau în ritmuri diferite. Exerciţiile asimetrice contribuie mult la deprinderea independenţei mîinilor şi degetelor, şi anume, nu numai sub raportul muscular-articular, ci şi sub acela al distribuirii nervoase superioare.

Exerciţiile de umeri şi braţe se vor executa coordonate cu ritmul respiraţiei. Acelea de antebraţ, mînă şi degete se vor executa mai repede — fără exagerare — dar şi ele într-un ritm uniform. Părţile corpului şi ale membrelor superioare care nu participă direct la un anumit exerciţiu să fie relaxate. Exerciţiile să se execute cu toată concentrarea necesară pentru a se realiza întocmai mişcările indicate în amploare, ritm şi solicitare a elementelor anatomice puse în joc, altfel ele nu-şi vor atinge scopul urmărit.

Exerciţiile gimnastice nu se vor executa toate în şir, ci repartizate pe două trei şedinţe mai scurte în decursul unei zile. Ele se vor face mai puţin timp atunci cînd elevul studiază normal la pian şi mai prelungit cînd el nu are posibilitatea de a lucra la instrument. In nici un caz nu se va lucra pînă la obosire.

Exerciţiile gimnastice se vor executa cu o îmbrăcăminte comodă şi, pe cît posibil, după vreme şi anotimp, în aer liber sau cu ferestrele deschise. Exerciţiile, mai cu seamă acelea de *poignet* şi degete, se vor încheia cu un masaj făcut cu prudenţă.

In afară de exerciţii gimnastice, acelea speciale, descrise în cele precedente, precum şi exerciţii de gimnastică generală, elevii să mai practice, după posibilitate, şi unele sporturi care, contribuind şi ele la întărirea fizică a corpului, constituie totodată şi o odihnire a spiritului. Elevii pianişti vor evita însă cu grijă acele sporturi care ar putea duce la o suprasolicitare şi chiar traumatizare a braţelor, mîinilor şi degetelor.

BIBLIOGRAFIA

Alexeev, A. D. — *Metodika obicenia igre na fortepiano*, Muzikalnoe Izdatelstvo, Moscova, 1961.

Bardaş, Willy — *Zur Psichologie der Klaviertechnik*, Im Werk Verlag, Berlin, 1934.

Barezel, Alfred — *100 Pedalübungen für Klavier*, Ed. Zimmermann, Leipzig, 1934.

Breithaupt, M. R. — *Die natürliche Klaviertechnik*, Ed. Kahnt, Leipzig, 1921.

Busoni, Ferruccio — J. S. Bach, *Clavecinul bine temperat*, Editura muzicală, Bucureşti, 1961.

Casella, Alfredo — *Il Piano Forte*, Editura Tuminelli, Roma, 1937.

Cernovodeanu, Maria — *Metodă de pian*, Editura muzicală, ediţia a III-a, Bucureşti, 1964.

Combarieu, Jules — *Histoire de la Musique*, Ed. Colin, Paris, 1920/1924.

Combarieu, Jules — *La Musique, ses Lois, son Evolution*, Ed. Flammarion, Paris, 1928.

Cortot, Alfred — *Principes Rationnels de la Technique Pianistique*, Ed. Senart, Paris, 1928.

Dumesnil, René — *Le Rhyhme Musical*, Ed. Mercure de France, Paris, 1921.

Gàt Joszef — *Die Technik des Klavierspiels*, Ed. Corvina, Budapesta, 1956.

Ghelman, E. — *Pedalizaţia*, Muzîkalnoe Izdatelstvo, Moscova, 1954.

Göbel, Josef — *Grundzüge des modernen Klavierbaues*, Fachbuch-Verlag, Leipzig, 1952.

Hamel, Fred und Horlimann, Martin — *Das Atlantis Buch der Musik*, Atlantis Verlag, Zürich, 1959.

Ionescu, Adrian Dr. — *Gimnastica articulară*, Editura de Cultură fizică şi sport, Bucureşti, 1954.

Ionescu, Adrian Dr. — *Gimnastica medicală*, Editura didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1964.

Ionescu-Cornea, Alma — *Pianul, arta şi maeştrii lui*, Editura Moravetz, Timişoara, 1937.

Ionescu-Cornea, Alma — *Metodă de pian*, Editura muzicală, Bucureşti, 1962.

Jaëll, Marie — *Le mécanisme du Toucher*, Ed. Armand Colin, Paris, f.a.

Johnen, Kurt — *Wege zur Energetik des Klavierspiels*, Mittel-Deutscher-Verlag, Halle, 1951.

Institutul de Ştiinţe Pedagogice — *Pedagogia*, Editura didactică şi pedagogică, Bucureşti, ediţia a III-a, 1964.

Jeans, James — *Die Musik und ihre physikalische Grundlagen*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart, 1938.

Kalman, György — *Die vollständige Schule der Pedaltechnik*, Budapesta, 1933.

Kogan, G. M. — *La porţile măiestriei*, Editura muzicală, Bucureşti, 1963.

Lavignac, Albert — *La Musique et les Musiciens*, Ed. Delagrave, Paris, 1925.

Leimer, Karl — *Modernes Klavierspiel*, Ed. Schott, Mainz, 1959.

Leimer, Karl — *Rhytmik, Dynamik, Pedal*, Ed. Schott, Mainz, 1938.

Locard, Paul — *Le Piano*, Presses Universitaires de France, Paris, 1954.

Long, Marguerite — *Le Piano*, Ed. Salabert, Paris, 1959.

Martienssen, A. C. — *Schöpferischer Klavierunterricht* — Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1957.

Merian, Hans — *Illustrierte Geschichte der Musik im 19. Jahrhundert*, Ed. Spanner, Leipzig, 1906.

Merişescu, Gheorghe — *Curs de istoria muzicii universale*, Editura didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1964.

Neuhaus, G. H. — *Despre arta pianistică*, Editura muzicală, Bucureşti, 1960.

Nikolaev, G. H. ş.a. — *Ocerki po metodike obucenia igre na fortepiano*, Muzîkalnoe Izdatelstvo, Moscova, 1950.

Pavelcu, V. — *Psihologie pedagogică*, Editura didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1962.

Riemann, Hugo — *Handbuch des Klavierspiels*, Max Hesse Verlag, Berlin, 1920.

Riemann, Hugo — *Vergleichende Klavierschule*, Ed. D. Rather, Leipzig, 1912.

Riemann, Hugo — *Musik Lexikon*, Max Hesse Verlag, Berlin, 1916.

Roşca, Al. ş.a. — *Tratat de psihologie experimentală*, Editura Academiei.

Russel, Raymond — *The Harpsichord and Clavichord*, Ed. Faber and Faber, Londra, 1961.

Scharwenka, Xaver — *Methodik des Klavierspiels*, Ed. Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1919.

Singer, Kurt Dr. — *Die Berufskrankheiten der Musiker*, Max Hesse Verlag, Berlin, 1926.

Schubert, Kurt — *Die Technik des Klavierspiels*, Verlag Walter de Gruyter, Berlin-Leipzig, 1931.

Stöhr, Richard — *Formenlehre der Musik*, Ed. Hofmeister, Leipzig, 1934.

Schweitzer, Albert — *Johann Sebastian Bach*, Ed. Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1954.

Stoianov, Andrei — *Metodika na obucenieto po piano*, Izdatelstvo Nauka i iskustvo, Sofia, 1957.

Vancea, Zeno — *Istoria muzicii universale şi româneşti*, Tg. Mureş, 1938.

Walter, Bruno — *Von der Musik und vom Musizieren*, S. Fischer Verlag, Leipzig, 1959.

Weitzmann-Seifert — *Geschichte der Klaviermusik*, Ed. Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1889.

CUPRINSUL

Redactor responsabil: SAMSON STERNBERG
Tehnoredactor: GEORGE DORU

Dat la cules: 16.09.1966. Bun de tipar: 14.11.1966. Tiraj 1 320. Hîrtie scris tip I A, de 80 g/m². Ft. 61×86/16. Coli editoriale 13,23. Coli de tipar 12,50. Ediţia I. Comanda 983. A. nr. 1187. Pentru bibliotecile mici indicele de clasificare 78.

Tiparul executat sub comanda nr. 344 la Intreprinderea Poligrafică Banat, Republica Socialistă România.

ERATA

Pag.	Rînd	In loc de :	Se va citi :
72	14	o atenţie încă distributivă insuficient dezvoltată	o atenţie distributivă încă insuficient dezvoltată
92		Legenda ultimului clişeu este : J. S. Bach — *Mic preludiu*	
96		Legenda primului portativ din clişeul al doilea este : Fr. Liszt — *Sonetul 104 (Petrarca)*	
		Legenda pentru restul exemplului este : Fr. Liszt — *Concertul nr. 1 pentru pian şi orchestră*	
104	12	înlăturarea	înlănţuirea
156		Schema frazării greşită În loc de : celulă, motiv, etc	Se va citi : motiv, semifrază, frază, perioadă, apoi subdiviz[illegible]
183	32	În loc de : şi anume, de preferinţă	Se va citi : La început din

Lei 16.—

GINA SOLOMON

METODICA PREDĂRII PIANULUI

EDITURA MUZICALĂ
A UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA